

প্রথম প্রকাশ : জুন ১৯৬০

প্রকাশক :

এস্‌ রায়

প্রাচী প্রভীচী

৩৩, কলেজ রো,

কলকাতা ৯

মুদ্রাকর :

শ্রীহরেন্দ্রনাথ দাল

বাসীকপা প্রেস

৯/এ, মনোমোহন বহু ষ্ট্রিট,

কলকাতা-৬

বন্ড :

বার্গিক রায়

প্রচ্ছদলিপি :

শ্রীপদ্ম বন্দ্যোপাধ্যায়

ভূমিকা

আধুনিকতা ও রবীন্দ্রনাথের অমঙ্গলবোধ

আমরা একালে প্রত্যেকেই ভাড়া বাড়িতে বাস করি, আমার যিনি বাড়িওয়ালা তাঁকেও কর্পোরেশন বা মিউনিসিপ্যালিটিকে প্রচুর পরিমাণে কর দিতে হয়, শুধু এদের নয়, পাড়ায় গজিয়ে-ওঠা মস্তানদের টাকা না দিলে বাড়ির মালিক হয়েও বাস করা চলে না সেখানে। এ ছাড়া রাজনৈতিক পালা বদলের ভাড়া ইট মাঝে মাঝে আসতে বাধ্য। সেখানে ব্যক্তি ও সমাজের সম্পর্ক ছিন্ন হয়ে যায়। তাই মনে হয়, পালিয়ে যাই, দেশ ত্যাগ করি ; কিন্তু পালিয়ে গিয়েও মুক্তি নেই ; আমি দেশ ছাড়া, প্রবাসী, ভ্রমতা সৌজন্য টাকা পয়সা লবই আছে, ঘরে টেলিফোন টেলিভিশন, দ্রুত যাবার জন্ত মোটর আছে, তবু আমার ভাষায় আমি কথা বলতে পারি না। বিদেশি ভাষা রপ্ত করে নিজেকে ঢেকে রেখেছি, যখন গভীর রাজি নামে, আকাশের তারা চোখ উন্টিয়ে কাদে, শাদা বিছানায় অবচেতনের পাপ নেচে ওঠে, তখন তাবি এই অর্থের নিরর্থকতা অথবা নিরর্থকতার অর্থ আমাকে কোথায় কতদূর নিয়ে যায়। এই অবচেতনার পাপে যাকে আমার রাজির লজিনী করি, তার সঙ্গে আমার যোগ দেহের, মনের নয় ; কেননা আমার মনটা তো এই বিদেশে সকলের কাছ থেকে বিচ্ছিন্ন ; অমায়িক ভ্রমতায় হালি, ডিনারে বলি। এখানে আমি যদি দৈহিক শক্তিতে আত্মরিক প্রতিভা লাভ করতে পারি, নারী হয়তো লম্বট হতে পারে কিছুকালের জন্তে সমগ্র সম্পর্কে উড়িয়ে দিয়ে, কিন্তু আমি যদি সংবেদনশীল হই তাহলে আমার দৈহিক ক্ষমতা অপটু হবেই এবং অপটু হলে নারী উদাসীন বা হিস্টিরিয়া রোগগ্রস্ত হবে এবং পরিশেষে আগামেমুনোনের মতো মৃত্যুবরণ ছাড়া আর কোনো উপায় থাকবে না। একেজ্রে ভালোবাসাকে শুধু গ্রহণ করতে হয়, 'ভালোবাসা কি তো'র নাম'। এই অপরিচয়ের বেদনা নিয়েই ছুই বিরোধের মধ্যে নিহত বাস আমাদের হয়। এই ভালোবাসায় তখন লেগে থাকে ঈর্ষা বকনা ও অসত্য ; এতে প্রেমের তীব্রতা বাড়ে কিন্তু প্রেমের শক্তি বেলে না ; বোললেয়ারের ভাষায় 'নির্বোধের মল্লভূমিতে ভীষণের মল্লভান' : এই ভীষণ আমাদের সলা আগ্রস্ত করে রাখে, নরক ও স্বর্গের লেভু হলো এই ভীষণ ; নারীকে তখন বোললেয়ারের মতো জিজ্ঞেস করতে হয়, 'ছুই কি স্বর্গের

গভীরতা থেকে অথবা নরকের অভয় থেকে উঠে এসেছিল? তোর চোখ নারকীয় ও স্বর্গীয়।' কেননা কোনো শক্তিই তো সে আমাকে দিতে পারে না, এই স্বপ্নের কোন একটা মুহূর্তে মনে হয় প্রকৃতি মরে গেছে, ধাতব ঔজ্জ্বল্য শুধু চেতনাকে জ্বীয়ে রেখেছে এবং আমার এই চেতনার অজানার গভীরে কিছু খুঁজছি (Au fond de l'Inconnu pour trouver nouveau !) কিন্তু এটা চরম অবস্থা। সাধারণ অবস্থায় নিরাশ্রয়তা ও বিচ্ছিন্নতা থেকে আত্মবন্দ ও আত্মবিরোধের সংঘর্ষ সর্বদা তীব্র হয়ে ওঠে। একালে আমরা সকলেই মনের অগতে বিশেষ বাস করছি এবং দুই অগতের বিরোধে ভুগছি। সংশয় ও সন্দেহ আমাদের কূরে কূরে থাকে, ঈশ্বর আছে মনে করি কিন্তু এ ব্যাপারেও সন্দেহ, অথচ নরক থেকে মুক্তি চাই।

এই বিরোধ আমাদের জীবনের সর্বত্র, স্বর্গ মর্ত্য, দেহ ও মনে, বস্তু ও চেতনায়, কাম ও প্রেমে, অর্থ ও ক্ষনিত্যে। কিন্তু বিরোধ তীব্র হয়ে ওঠে আত্মচৈতন্ত্যে। চৈতন্ত্যের মধ্যেই এই বিরোধ ঘনীভূত। শুধু বিরোধ নয়, এই চৈতন্ত্য বিধাখণ্ডিত, অতীতে যা ছিল, বর্তমানে তা নেই, বর্তমানে যা আছে ভবিষ্যতে তা নেই, অতীতের আমি'র সঙ্গে ভবিষ্যতের আমি'র যোগ প্রায় নেই।

সচেতন জ্ঞাতা একরকম, আর সচেতন জ্ঞাতা যাকে জানছে তার স্বরূপ আর এক প্রকার। চেতনা অজ্ঞ কিছু থেকে আলাদা, কেননা চেতনা অজ্ঞ কিছুকে জানছে; চেতনা ও চেতনার বস্তু এক নয়, অথচ দুয়ের মধ্যে যোগ আছে, যোগ আছে বলেই বিরোধ করছে, চেতনাকে অজ্ঞ কিছু থেকে আলাদা করছে শূন্যতা, এই শূন্যতা হলো অসত্তা। চেতনার মধ্যে এই অসত্তা বা শূন্যতা নিহিত এবং চেতনায় এই শূন্যতা আছে বলেই সে এগোয়, পৃথিবীতে প্রবেশ করে। সত্তা ও চৈতন্ত্যের বিরোধের মাঝখানে আছে শূন্যতা, এই শূন্যতা নির্বেদের বা মৃত্যু-ভয়ের। মৃত্যুভয়ের ভেতরে আমরা শূন্যতায় পৌঁছই, এই পৌঁছনোও একরকম এগোনো। এইভাবেই চৈতন্ত্য নিয়ত এগোয়। সত্তা ও চৈতন্ত্যের বিরোধ ঘটছে শূন্যতার মাধ্যমে, আবার চৈতন্ত্যের মধ্যে চৈতন্ত্যের বিরোধ ঘটছে আর এক শূন্যতায়।

এই শূন্যতা বা মৃত্যুভয়ই হলো একালের মানসিকতা, দুই অগতের মাঝখানে বলে সে আমাদের ভয় দেখায়। যোগলোয়ার ডালের ও রিল্‌কের কবিতায় এর কণ্ঠ চমৎকার ফুটে উঠেছে। 'গড়ো জমির' মধ্যে এলিঅর্ট

তারই ছবি ফুটিয়ে তুলেছেন কাব্যের বিচিত্র সংবেদনায়। বিপদের মধ্যে বিষয় লুকিয়ে আছে, উল্লাস ও অতল গভীরতা পাশাপাশি অবস্থান করে। জয় ও মৃত্যু রিলকের অল্পভূতিতে একই প্রকার। শূন্যতা যেমন লাত্রের দর্শনে চৈতন্তের গভীরে, তেমনি এই শূন্যতা জগতে, জগতের পরপারে, আকাশ ও মাটির মাঝখানে, সমাজ ও ব্যক্তির বোধে। এই শূন্যতা ভগবান হারিয়ে গেছে, আবার চকিতে দেখা দেয়। আমরা পৃথিবীর যেখানেই বাস করি না কেন, এই শূন্যতা আমাদের পেয়ে বসেছে। এই শূন্যতা অসম্ভার, ভয়ের ও মৃত্যুর : আবার এই শূন্যতার মধ্য দিয়েই এগোচ্ছি, জগতে প্রবেশ করছি এবং স্বাধীনতা ও মূল্যবোধ গড়ে তুলছি নিয়ত। চৈতন্তের এই স্বাধীনতার মধ্যেই মুক্তি। এই মুক্তি রবীন্দ্রনাথের 'ছুটি' কবিতার মুক্তি নয় : 'আকাশ আছে, শুক সেখায় একটি স্বরের ধারা/অসীম নীরবতার কানে বাজাচ্ছে একতারা। এই এক-মুখীনতা ও শাস্ত সত্যের স্থির বোধ আমরা হারিয়েছি।' বোমাটিকেরা এগোয়, অজানা দেশে যায়। কিন্তু চৈতন্তের মধ্যে এই শূন্যতা তাদেরকে বিধাবিত্ত করেনি, সামনে এগোয় লক্ষ্য ঠিক রেখে ; এই লক্ষ্যে হয়তো কখনো পৌছনো যাবে না, তাতে অতৃপ্তি বা অসন্তোষ নেই, আছে মধুর বিষাদ। এই বিষাদ আমাদের অনন্ত অতৃপ্তির মধ্যে আনন্দ দিচ্ছে।

রবীন্দ্রনাথের অমঙ্গলবোধ এবং আধুনিকতার পাপ এক নয়। এবং দুয়ের তুলনা একরকম মূঢ়তা। রবীন্দ্রনাথ মঙ্গল বলতে বুঝতেন সংগতি ও সামঞ্জস্য-বোধ। মঙ্গলের মূল নিহিত রয়েছে শান্তির মধ্যে। শান্তি থেকে এই মঙ্গল উদ্গত হয়েছে বলে সমস্ত জগৎকে মঙ্গল রক্ষা করছে স্নেহময়ী জননীর মতো। অবিচ্ছেদ্য সখ্য-বন্ধনে পৃথিবীর প্রতিটি বস্তুকে পরস্পরের সঙ্গে বাঁধছে। পৃথিবীর ধূলিকণার সঙ্গে সূর্যগ্রহতারার যোগ নিবিড় হয় এই মঙ্গলের জন্তে। সূর্যঃখ জয়মৃত্যু লাভক্ষতির মধ্যেও এই মঙ্গল বিরাজিত। মঙ্গল আছে বলে সূর্য ও চন্দ্রের সঙ্গে অচ্ছেদ্য বন্ধন আমরা উপলব্ধি করে অন্তরের দিকে যাই, আপাতবিরোধের মধ্যে মিলন রয়েছে। সূর্য ও চন্দ্র, জয় ও মৃত্যুর মধ্যে এই বিরোধ নেই ; কিন্তু বিরোধ থাকলেই অমঙ্গল, এবং এ সবকিছু অচেতন হলে রবীন্দ্রনাথের ভাষায় পাপ। মঙ্গলরূপ সমস্ত বিরোধের মধ্যে ঐক্য স্থাপন করেন। ব্যক্তি বধন এই ঐক্যে নিজেকে স্থাপিত করতে পারে না, তখনই অমঙ্গল ব্যক্তিমানুষকে পীড়ন করে ; চন্দ্রবোধ জাগে অপূর্ণতার জন্তে ; চন্দ্রের সাধনায় লে এগোয়, আর যার মধ্যে এই ঐক্যবোধ

নেই, সে পাপের মধ্যে নিমজ্জিত, সে জড়। 'ধর্ম' বইয়ে অন্তত এসব কথা রবীন্দ্রনাথ বলেছেন।

এই অমঙ্গলবোধ আধুনিকের পাপবোধের সঙ্গে যুক্ত নয়। রবীন্দ্রনাথের এই বোধের সঙ্গে লাইব্‌নিৎসের অমঙ্গলবোধের অন্তত মিল আছে। মাংসের সীমার ফলই হলো পাপ; এই সীমা বিচ্ছেদ, বিচ্ছেদই বিরোধ বাধায়। এমনভাবে লমণ্ড কিছুকে বিরোধহীনভাবে মিলিয়ে দেবার চেষ্টা করেছেন তিনি। কিন্তু প্রতিটি বস্তুর মধ্যে যে বিরোধ আছে এখানে তা স্বীকৃত হয়নি, এবং রবীন্দ্রনাথের মধ্যেও নেই। আধুনিক মানুষ প্রতিটি বস্তুর মধ্যে এই বিরোধ দেখে, এমন কি কোটনের মধ্যে এই বিরোধ নিহিত। বস্তুর মধ্যে যেমন তেমনি শরীরের মধ্যেও এই বিরোধ এবং দেহাভ্যন্তরস্থ চেতনার মধ্যে এই বিরোধ ও দন্দ আরো তীব্র। এখান থেকেই পাপ বা অমঙ্গলবোধের গুরু আমাদের যুগের।

বোদলেগারের পাপবোধ এসেছে তাঁর ক্যাথলিক ধর্মীয় বোধ থেকে, জন্ম মুহূর্তে শয়তান রক্তের মধ্যে বাসা বাধে, অথচ স্বর্গের আকাজক্ষা মানুষকে পীড়িত করে। এই ধর্মীয় পাপবোধ একালের সকলের নয়। কিন্তু বোদলেগার যখন বলেন নীতি ও শরীরের গহনে অতল জন্ম নেয়, তখন এই অতল শূন্যতা আমাদের বিস্মাস্ত করে।

আমাদের চৈতন্তের বা বিবেকের মধ্যে এক প্রকার 'মানবিক সত্য' সর্বদা সক্রিয়; এই 'মানবিক সত্য' ভয়ের, উদ্‌বিগ্ভতার; চৈতন্তের মধ্যে ভয়ের ক্রিয়া-শালতা আমাদের অপরাধবোধ জাগায়, এই অপরাধবোধ আমাদের সচেতন করে তোলে, তীব্র করে আমাদের অহুত্ব ও চেতনা। চৈতন্তের মধ্যে এই 'মানবিক সত্য'ই লমণ্ড পাপবোধের মূল। আমাদের চৈতন্ত আজ বিধাবিহীন, বিধাবিভক্ত, চৈতন্তের মাঝখানে লগা ক্রিয়ানীল শূন্যতা।

এই উদ্‌বিগ্ভতা যেমন পাপবোধ জাগায়, তেমনি হয়ে-ওঠার সম্ভাবনা এর মধ্যে আছে। এই হয়ে-ওঠার সম্ভাবনাই আমার মুক্তি ও স্বাধীনতা। এই সম্ভাবনা নষ্ট হয়ে যায় যদি আমার চৈতন্তকে অস্বীকার করি, অপরে আমার মধ্যে আধিপত্য করে। অথচ অপরকে ও বস্তুজগৎকে আমি অস্বীকার করতে পারি না; এখানেই বিষয়ীর বিরোধ ঘটেছে বিষয়ের সঙ্গে, বিষয় চাইচে বিষয়ীকে গ্রাস করতে, বিষয়ী চাইচে বিষয়কে অস্বীকার করে হয়ে উঠতে, এতেই পাপ বা অপরাধবোধ জাগছে, এই অমঙ্গলবোধ আমাদের চেতনায়

অন্তর্নিহিত ; এই অমঙ্গলবোধ আমাদের বন্দী করছে, এই বন্দীদশা থেকে আমাদের মুক্তি নেই যেন। অথচ চেতনার মধ্যে নিহিত এই ভয় বা পাপবোধ থেকে জাত বিরোধ আমাদের হয়ে-ওঠার সম্ভাবনাকে জাগ্রিয়ে দিচ্ছে সামনে এগিয়ে যাবার জন্তে।

এমনিভাবে সংবেদনশীল মানুষ হয়ে ওঠে সর্বদা, চেতনার বোধে নিহিত পাপবোধে সে বিজ্রোহ করে সব সময়। প্রেম ঈর্ষা ব্যক্তিত্ব সময় রিয়্যালিটির কোনো স্থায়ী মূল্য নেই চেতনার বোধে ; চেতনা কিভাবে গ্রহণ করে, তার ওপর নির্ভর করে এদের মূল্য। কিন্তু চেতনার বোধকে স্তব্ধ করে শুধু উদ্দেশ্যের জন্তে কার্য করলে চৈতন্ত্যের মুক্তি হয় না, চৈতন্ত্যের মধ্যে উদ্দেশ্যও একপ্রকার শূন্যতা সৃষ্টি করে, এই শূন্যতা চৈতন্ত্যের একপ্রকার সক্রিয়তা ; একে অস্বীকার করলে সাম্প্রতিক হওয়া যায় বৃদ্ধি ও কনসেপ্টে, কিন্তু আধুনিক হওয়া যায় না স্পেণ্ডারের ভাষায়। আধুনিক মানুষ চৈতন্ত্যে সামগ্রিক হয়ে উঠতে চায়, তাই সংবেদনা অবচেতনতা বৃদ্ধি উদ্দেশ্য ক্রিয়া কোনো কিছুকে বাদ দিতে পারে না। চৈতন্ত্যের ভেতরে অতল খাদ রয়েছে বলে সে পূর্ণ হতে চায় সব কিছু গ্রহণ করে। হেগেলীয় দ্বন্দ্ববাদকে যদি মনের বন্ধ করে নিই, তাহলে তার কাছ থেকে কিছু উপকার আমরা পেতে পারি। মার্কসীয় উদ্দেশ্যের সঙ্গে চেতনার এই নিয়ত ক্রিয়াশীলতা স্বীকার করে নিলে আধুনিকতার ব্যাপারটা সেখানে আর অপাত্তক্যে থাকে না, কিন্তু মুশকিল এই যে তাঁদের আদর্শের তত্ত্বগত কনসেপ্ট কখনোই অভিজ্ঞতায় বা চেতনায় সক্রিয় হয়ে ওঠে না, বা মিশ খায় না, তাই পেছনে পড়ে থাকে। তবুও কোনো স্বতন্ত্র মূল্য নেই, যদি না চেতনায় এই তত্ত্ব সক্রিয় হয়ে ওঠে বিরোধের সংঘর্ষে।

রবীন্দ্রনাথ এও বিরোধের সম্মুখীন হয়েছিলেন বাইরের দিক থেকে ; কিন্তু চৈতন্ত্যের এই সমস্তায় তাকে পড়তে হয় নি। তাঁর পরম কখনো হির অসীম, শান্ত, কখনো অসাম আনন্দময়, সীমা ও অসীমের মধ্যে তাঁর নিরন্তর লীলার আনন্দ। এই লক্ষ্যকে হির রেখে রবীন্দ্রনাথের কবি-কল্যেবর বেদনা নিয়ত রঙিন হয়ে উঠেছে। কিন্তু চৈতন্ত্যের ভেতরে খাদ তাঁর চিন্তকে ভয়ের বিভ্রান্তির মধ্য দিয়ে পাপবোধ আগায়নি। এইখানেই রবীন্দ্রনাথের পাপবোধের সঙ্গে আধুনিকদের পাপবোধের পার্থক্য। রবীন্দ্রনাথের পাপবোধ অনেকটা ধর্মীয়, আমাদের পাপবোধ মূলত আধ্যাত্মিক। আবু লঈব আইয়ুব এই লভ্য অস্বীকার করে আমাদের নিন্দাবাদ করেছেন বোমবেহারের পৃথক করে।

কিন্তু আইয়ুব নিজের ব্যক্তিগত জীবনের অভিজ্ঞতার সমস্তকে চেতনায় জানতে চেষ্টা করলে একালের অমঙ্গল সম্বন্ধে হৃদয়ের সত্য ব্যক্ত করতে পারতেন না। পঞ্জাব থেকে এসে এখানে বাংলা লিখেছেন অথচ বাংলার ভাষার রক্তের স্পন্দন তিনি অনুভব করতে পারেন না, অন্তত লেখায়; তিনি ভিন্ন সম্প্রদায়ের মধ্যে বিবাহ করেছেন, তিনি হিন্দু সংস্কৃতির চর্চা করেন, অথচ থাকেন নির্বাসিত হয়ে। এই অবস্থাগুলির সম্মুখীন হয়ে চেতনায় ডুব দিলে তিনি চেতনার দুই প্রান্তের মধ্যে অতল শূন্যতা দেখে উদ্বিগ্ন হতেন হয়ে-উঠবার জন্তে। এই চেতনার সক্রিয়তাকে পরিহার করতে পেরেছেন বলেই একালের আধুনিকদের অমঙ্গল ও পাপ ঠিক ধরতে পারেন না তিনি। এই চেতনা থেকে পরম শক্তিশালী রাষ্ট্রনেতাও আজ মুক্তি পায় না। আর শাস্ত পরমেরও তো ক্ষয় হচ্ছে, পৃথিবী চলতে চলতে একটু সরছে, এই সরে-যাওয়া শেষ পর্যন্ত কবে কখন কোথায় কি বিপর্য ঘটাবে জানি না, সূর্যের রশ্মি কি শুধুই সরল পথে যায়, বেকে না? যদি বেকে তাহলে সহজ পথ আর কোথায়! নিউটনীয় পরম কাল ও পরম দেশ আপেক্ষিকতায় ভেঙে গেছে, দর্শকের দৃষ্টিতে তার মূল্য; ভর শক্তি হয়ে যায়, শক্তির সঙ্গে ভরের সম্পর্ক অবিচ্ছেদ্য এবং বস্তুর শক্তি কণাতম তবে আর নিশ্চিত নেই। এই বিরোধ-জনিত সমস্তা আমাদের আত্মদর্শনের মুখোমুখি করে; দেশ ও কাল আজ বিষয়ীগত, অথচ অসীম মুক্তি আমাদের পেয়ে বসে। স্তবরাং পরমের সঙ্গে জগতের বিরোধে যে অমঙ্গল, সেই অমঙ্গল আমাদের নেই; কেননা পরমের বোধটাই ভেঙে যাচ্ছে, আছে চেতনা, এই চেতনায় পরম ধরা দেয় শুধু সম্ভাবনা-ময় হয়ে-ওঠার মধ্যে।

এই হয়ে-ওঠা চৈতন্যই মানুষকে আজ অন্তর্মুখীন করে তুলেছে, এই অন্তর্মুখীনতা কখনো বাইরের জগৎকে অস্বীকার করে না, কেননা লাইব-নিৎসের 'মোনাড' এই পৃথিবীতে আজ অচল। এই চৈতন্যের মধ্যে বিরোধই তাকে সন্ধি ও চকল করে তুলেছে, কোথাও সে শাস্তি পায় না, আশ্রয় পায় না, ('পরান আমার ঘুম জানে না, জাগা জানে না')। প্রকৃতি ও সভ্যতার বিরোধ আমাদের অবচেতনায় সংঘর্ষ বাধায়, চৈতন্যের ঘন ঘন তারই প্রকাশ ঘটে। ইতিমধ্যে জাহ্নু, রহস্যময় অন্ধকার, বিশ্ব উদ্বেজনা ভর স্থণা আঘাত আমাদের পাগল করে; প্রকৃতি থেকেও ডুবে যায়; ইন্দ্রিয়সংবেদনা আমাদের উদ্ভাবনা জাগিয়ে আত্মার সমাজে শহরে যৌনতার মনে কখনো ডুবে যায়, ডুবে

গিয়েও বিস্তৃত চৈতন্তের অহুতবে তার শিহরন জাগে। তাই শহর থেকে পালিয়ে গিয়ে আদিমতা ও নিষ্ঠুরতায়, বিষয় ও আনন্দে স্বাভাৱ্য পায় এই চৈতন্তে দৃষ্টিপীড়িত মানুষ, এই কারণে আদিমতা একালের একটি ধর্ম; এই অবক্ষয় ও নির্বেদ থেকে মুক্তি চায় সে। কিন্তু আবার তাকে ফিরে আসতে হয়, সেখানে জন্ম না জানলেও জানছি শুধু; জন্মের মধ্যে সংগ্রাম, ধাঁধা তৈরি হয়, অল্প-পরিমাণ অভিজ্ঞতার মধ্যে চরিত্রের কোনো স্থিরতা গড়ে উঠছে না, এবং উদ্দেশ্য থাকলেও শুধু ভেঙে যাচ্ছে, ভেঙে যাচ্ছে বলে মগতে কোনো পরিবর্তন আনতে পারছে না সে, নিকটেকও এর মধ্যে মানিয়ে নিতে পারে না, তখন রবীন্দ্রনাথের মতো মনের ভেতরে খেলাঘর বাধে না একালের মানুষ, মনের মধ্যে অনন্ত যাত্রায় সে বেরয়, এই যাত্রাপথের স্থায়ী লমারোহ একসঙ্গে বিষয় ও ভয়ের পাহাড় জাগায়, মনের আকর্ষণে-বিকর্ষণে নিয়ত চলার মধ্যেই বীরত্ব। এখানে তার চেতন-অবচেতন-বুদ্ধি-কল্পনা মিলে গিয়ে ‘সমষ্টিগত অবচেতন’ গড়ে ওঠে, এর সাহায্যে শুধু বর্তমান নয়, তিনটি কালের সামগ্রিক বোধের সঙ্গে সমগ্র জগতের পরিপূর্ণতা ধরতে চেষ্টা করে, এখানে ইচ্ছা-অনিচ্ছা জড়িয়ে যায়, বুদ্ধি ও ইন্সটিংক্ট একসঙ্গে বাসা বাধে, চেতন-অবচেতন মিলে মিশে যায়, অনন্ত সংবেদনার স্রোতে সংবেদনাময় চিত্রকল্পের নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা গড়ে ওঠে, এই নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা একমুখী নয় বলেই চেতনার মধ্যে বিচ্ছেদ, বিচ্ছেদ থেকে দৃশ্য এবং দৃশ্য থেকে সামনে এগোবার স্বাধীন শক্তি পায়, মুক্তি লাভ করে। আধুনিকতার এই বোধ আগের যুগে এমনভাবে ছিল না। সমাজ পরিবেশে এই বোধ গড়ে উঠেছে, সাহিত্য আবার এই বোধ লমাজের রক্তে ছড়িয়ে দিয়েছে, পৃথিবীর মহত্তর পরিবর্তন না ঘটলে অস্তিত্বের এই দৃশ্য চলতে থাকবে। এই বইয়ে আধুনিকতার এই স্রুজের সব কবিদের আলোচনা করা হয়েছে।

এই আলোচনাগুলি প্রায় সবই ‘লা পয়েন্টি’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল, স্যামুয়েল প্যার্সের ও রাইনের মারিয়া রিলকের ওপর প্রবন্ধ দুটি নতুন। রিলকের ওপর প্রবন্ধটি অল্প পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। প্রবন্ধগুলি যখন বেরয় তখন বিভিন্ন পাঠক এর প্রশংসা করে চিঠি দিয়েছিলেন, সেই ভরসাতেই পুস্তকাকারে ছাপাতে সাহসী হয়েছি। আমার অধ্যাপক ডঃ শ্রীহরীবোধ্যচন্দ্র দেন্ডগুপ্ত ও ডঃ শ্রীঅমলেন্দু বসু এলিঅটের ওপর প্রবন্ধটির যে ভূমিকা প্রশংসা করেছেন, তা আমার সাহিত্যজীবনের পাত্থ্য। আমি কিছু কিছু করানি

‘জানি, এবং সেই ভাষা ধরেই অন্য ভাষায় প্রবেশ করবার চেষ্টা করেছি। জর্মন আমি উচ্চারণ ছাড়া কিছুই জানি না, ইংরেজির মাধ্যমে আমাকে রিল্কে পড়তে হয়েছে, এই অপরাধ ও ত্রুটি আমি স্বীকার করে নিছি; আমার মানবজীবনের সার্থকতা যদি ঘটে তাহলে মূল ভাষা জেনে আমার এই বক্তব্য আর একটু স্পষ্ট করতে চেষ্টা করবো পরবর্তীকালে। বাট ও সন্তর দশকের মনোভাব হলো দেশীয় ব্যাপারে মনোনিবেশ করা; এদিক থেকে আমি এলিঅটের খারায় কিছুটা দীক্ষিত, এলিঅটের মতো আমিও মনে করি বাংলা সাহিত্য বিশ্বসাহিত্যেরই একটি অংশ, বাংলা সাহিত্যের চেষ্টা বিশ্বসাহিত্যের সম্মিলিত চেষ্টারই অংশীদার। এই বোধ তিরিশের উল্লেখযোগ্য সব কবিই বাংলা কবিতার ক্ষেত্রে সঞ্চারিত করতে চেষ্টা করেছেন; এই বইটি সেই ধারারই অগ্রগতি, মাঝে ছেন পড়েছে। এগুলির সাহায্যে আমাকে এবং বাংলা কবিতাকে নতুন করে কিছুটা পড়ে নিতে চাই। যৌবনের রুদ্ধ আবেগ উজ্জ্বল হয়ে গেলে নতুন আবেগ লাভ করতে হয় নতুন পরিবেশে। আমি পণ্ডিত নই, স্থির ও স্থবির সিদ্ধান্তে তাই টিকে থাকা আমার পক্ষে অসম্ভব, একই জিনিসকে বিভিন্ন সময়ে ও দেশে নতুন করে দেখতে ও উপলব্ধি করতে চাই, যেমন ক্রোচের টনটু ইশনে ধরা পড়ে। এবং সাহিত্য শুধু সংবেদনা নয়, সংবেদনায় ইন্দ্রিয়াতীত বিশুদ্ধ চৈতন্যের উপলব্ধিও ধরা পড়ে।

বইটির তাড়াতাড়ি মূল্যের ফলে কিছু কিছু বানান ও উচ্চারণ ভুল হয়ে গেছে। চার পৃষ্ঠায় আঠারো পঙক্তিতে ‘অত্যন্ত’-র জায়গায় ‘অন্তত’; একাত্তর পৃষ্ঠায় পঞ্চম পঙক্তিতে ‘সেলেনাল’-এর জায়গায় ‘সেলেশনাল’; পঁচাত্তর পৃষ্ঠায় তৃতীয় পঙক্তিতে ‘বিজ্ঞমান’-এর জায়গায় ‘বিজ্ঞমান’; একশ বারো পৃষ্ঠায় সাতাশ পঙক্তিতে ‘জগদাতীতের’ জায়গায় ‘জগদাতীত’; একশ সাতাশ পৃষ্ঠায় শেষ পঙক্তিতে ‘একপ্রেশনিজম’-এর জায়গায় ‘এক্সপ্রেশনিজম’ পড়তে হবে।

ফরাসি কবিতা আলোচনা করতে গেলে বোম্বলেনার মালার্শে র্যাঁবো ও ভালেরির কথা আসতে বাধ্য। তবে এ সবকিছু বাংলার কিছু আলোচনা হয়েছে বলে তাঁদের কথাকে সামনে রেখে অন্য কবির বক্তব্য এখানে তুলে ধরা হয়েছে। এঁরা অধিকাংশই বাংলা সাহিত্যে অর্থপরিচিত বা অপরিচিত।

উৎসର୍ଗ

ড: ত্রীকমলেন্দু বসু
ত্রীচরণেন্দু

স্মৃতি

- পেত্রাকার প্রেম ১
বোকাচিওর সাহিত্যভাবনা ১৭
উন্সারেস্তির কবিতা ২২
ইউজেনিও মন্ডালে ৪৬
এলরা পাউণ্ডের সাহিত্যচিন্তা ৬১
পাউণ্ডের কবিতার বিচার ৭২
এলিঅটের 'পড়োজমি' ও আধুনিক কবিতা ৮০
রাইনের মারিয়া রিল্কে ৯১
স্যা-জন্ প্যাগে'র 'আনাবাস' ৯৯
পাবলো নেকলা ১০৯
কংক্রীট কবিতা ১১৯

পেত্রাকার প্রেম

দলিলিত গোষ্ঠীবোধ ভেঙে গেল টুকরো টুকরো হয়ে; বিশ্বরাজ্য চুরমার হয়ে গেল স্বতন্ত্র রাজ্যে, ধনসম্পত্তি ব্যাবসা বিচ্ছিন্ন হয়ে গেল, এবং লকলের অধিকারবোধই স্বতন্ত্র হয়ে দীর্ঘ সীমায় পৌঁছতে লাগলো, এ হেন ঐশ্যান একাধিপত্য ও রীতিনীতি মনে ও মনের ভেতরে অন্তর্মুখীন বিশ্বাসে পরিণত হলো তখন; যে মুহূর্তে অন্তর্মুখীন বিশ্বাস স্থাপিত হলো, সেই মুহূর্তে প্রত্যেক ব্যক্তির স্বতন্ত্র মহিমা স্বীকৃত হলো; এই ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্য ও স্বতন্ত্র রাজ্যের মর্যাদা নিয়ে এলো বিশেষ স্থানের ভাষার স্বাতন্ত্র্য; ভাষার মধ্য দিয়েই বুদ্ধি ও বিজ্ঞা নতুন করে বিচার করে দেখলো নিজেকে ও জগৎকে; তাই পুরনো তত্ত্ব ভেঙে গেল, বিরোধ বাধলো, এই বিরোধের মধ্য দিয়ে ব্যক্তি ও জগৎ এগোতে লাগলো ইতিহাসের সঙ্গে। ব্যাবহারিক নীতি ও ধর্মের স্থবিরতা আনুষ্ঠানিক ও প্রতিষ্ঠানিক দেবতা রেনেসাঁসে শেষ হয়নি; কিন্তু হুল স্থবিরতার উর্ধ্বে রিয়্যালিটির বিস্তৃত জ্ঞান মানুষের সেন্সিবিলিটির দৃষ্টি জগৎকে অনেক দূরে প্রসারিত করে দিলো, সে শুধু খায় না, দেবতাকে পূজো দেয় না, শোয় না, অপরের নির্দেশ শোনে না; নিজের মতো ভাবে, চিন্তা করে, স্বপ্ন দেখে, ইতিহাসের চেতনায় স্থবির শক্তির বিরুদ্ধে বিদ্রোহও করে। এই আনু-চৈতন্যই অন্তর্মুখীনতার জন্ম দেয়, অবিশ্বাস ও সংশয় ঘনীভূত করে, তৃপ্তির বদলে নিজের স্বভাবের মধ্যে বিরোধ ও দ্বন্দ্ব জাগিয়ে তোলে। এই দ্বন্দ্বমূলক প্রকৃতিতে আছে মানুষের জন্ম ও জগৎ। এই জন্ম ও জগৎরূপী প্রকৃতির ভেতরে শুধু বিরোধ ও দ্বন্দ্ব; মিলনের চেষ্টা করা হয়, যেমন আকুইনাস করেছিলেন, কিন্তু অণুস্তিনে এসে ভেঙে দেন; তবে হুঁজনের কেউই প্রকৃতিকে অস্বীকার করতে পারলেন না। প্রকৃতিই জয়ী হলো শেষ পর্যন্ত। এই প্রকৃতি যখন মানুষের জন্মকে দেখে, তখন সে মানবতার প্রতিষ্ঠায় উদগ্রীব হয়; যখন জগৎকে দেখে, তখন বিজ্ঞান এসে হাত মেলায়; এই মানুষের ও বিজ্ঞানের জগৎ বিচার বিশ্লেষণে বোধে উপলব্ধিতে সাহিত্য ও দর্শনে পূর্ণ রূপ পায়, আমি যখন জগৎকে ভাঙি, বিচারবিশ্লেষণ করি, তখন

বিচার ও বিশ্লেষণের মধ্যে যে মন কাজ করে, সেই মনকেই আর এক মন বিচার বিশ্লেষণ করতে বসে। গভীরভাবে নিচত এই বিশ্লেষণের বোধই অতৃপ্তি অনুভব অশান্তি বিষাদ নির্বেদ একনিকে নিয়ে আসে, এবং অন্তরনিকে জড় প্রকৃতি থেকে মানুষ যে আত্মচৈতন্যে জয়ী হচ্ছে, তার আনন্দ নিয়ে আসে; বলা বাহুল্য, এই চৈতন্যের দীপ্তি গ্রীক ও রোমান সাহিত্যের।

পেত্রার্কার জীবনে এইসব গুণাবলি একসঙ্গে দেখতে পাবো আমরা। রেনেসাঁসের মানুষ পণ্ডিত মানুষ নয়, পূর্ণ মানুষ এবং দৃষ্টদীপ্তিত অনুভবী মানুষ। একসঙ্গে জাতীয়তা ও সাম্প্রদায়িকতার বোধে তাড়িত। তিনি কিকেরোর শিষ্য, ভার্জিলের পূজারী, রোমের ঐক্য সম্বন্ধে উদগ্রীব, কিন্তু হোমারকে বাম দিতে পারছেন না। ১৩৬০ সালে ১৮ই আগস্ট বোকাচ্চিওকে লেখা একটা চিঠিতে বলছেন : 'আমাকে আর একটি কথা যোগ করতে দিন ; আমি বলি ; জীবন হচ্ছে স্বপ্ন ও শোকের ক্ষেত্র ; অদ্ভুত সব দুর্ঘটনার বিরুদ্ধে আমি প্রায়ই সংগ্রাম করেছি ; এখানে এগুলি নিজের গুণে অদ্ভুত নয়, আমার ভাগ্যে এসে পড়েছে বলেই অদ্ভুত' ; তবু চিঠি শেষ করেছেন এই কথা দিতে : 'জীবন নিজেই এই গুরুত্বপূর্ণ ও গভীর কর্ম।' এই গুরুত্বপূর্ণ ও গভীর কর্মময় জীবনকে পেত্রার্কা পেতে চেয়েছেন, এবং তাঁর রূপ দিতে চেয়েছেন জীবনে। তিনি ধর্ম বিশ্বাসী, কিকেরোর মতো মনে করেন আমাদের আত্মার ভেতরে ঈশ্বরের জ্ঞান জন্ম থেকেই রয়েছে, এই জ্ঞান হচ্ছে মানুষের প্রকৃত উৎপত্তির স্মৃতি। কিন্তু তিনি চিঠিপত্রে লেগায় বারবার বলেছেন যে প্রকৃতিবিজ্ঞান অবশ্যই পঠনীয়, চিন্তা ও ধ্যান আমাদের মন ও বুদ্ধির কাছে প্রাকৃতিক খাণ্ড। কিকেরো সম্বন্ধে তাঁর বিচার বিশ্লেষণও তীক্ষ্ণ ও তীব্র ; কিকেরোর সোনালি বাগ্মিতা ও ঐশী বুদ্ধিকে তিনি প্রশংসা করেছেন, কিন্তু তাঁর চরিত্রের অস্থিরতা ও চঞ্চলতাকে নিন্দা করেছেন, এবং লাতিন ভাষার মাধুর্য ও তীক্ষ্ণতা, বহু বুদ্ধির পরিচ্ছন্নতা আত্মসাৎ করতে বিধা হয়নি তাঁর। ১৩৫৮ সালে ১৫ই অক্টোবর নেরি মোরান্নাকে লেখা একটি চিঠিতে কিকেরো সম্বন্ধে বলছেন : 'খুস্ট আমার ঈশ্বর, অপরপক্ষে কিকেরো ভাষার রাজকুমার, যে-ভাষা আমি ব্যবহার করি।' কিকেরোর উদ্দেশ্য-লেখা চিঠি থেকে আমরা জানতে পারি যে কিকেরো ভার্জিলের ইনিদকে হোমারের ইলিয়াদের চেয়ে প্রেষ্ঠ মনে করতেন, এবং পেত্রার্কাও এই একই মনোভাব পোষণ করতেন।

কিন্তু হোমারকে উদ্দেশ্য করে লেখা চিঠিতে বলছেন : ‘এক কথায়, তোমার প্রতি আমার ভালোবাসা সূর্যের রশ্মির চেয়ে বৃহত্তর ও উজ্জ্বল, আমার বিচারে অল্প কেউই এমন মহত্ত্বভাবে তোমাকে দেখে না।’ এবং পরে দুই কবিকে তিনি মিলিয়েছেন। ইউলিলিস বীর, সাহসী, যোদ্ধা দেশে দেশে সমুদ্রে সমুদ্রে সে ঘুরে বেড়িয়েছে, প্রায় সমগ্র পৃথিবী ঘিরে ঘুরছে সে ভার্জিলের ইনিসের মধ্যে এই দৃষ্টান্ত অমূল্যরূপে করেছেন। কিন্তু দুই কবিই একটি প্যাটার্নে কাব্য রচনা করেছেন। কারণ অভিজ্ঞতা ছাড়া প্রজ্ঞা হয় না। যে লোক পৃথিবী দেখেনি, তার অভিজ্ঞতাও হয়নি। যে ঘরের বাইরে না বেরিয়েছে, পৃথিবী যার চোখের সামনে উদ্ঘাটিত হয়নি, সে বিভিন্ন বস্তু দেখবে কেমন করে। এই জীবনমুখী বিস্তারিত অভিজ্ঞতাই তাঁকে প্রাজ্ঞ করেছে, তাঁর মেল্লিগিলিকে বাড়িয়েছে এবং তাঁকে অস্থির ও চঞ্চল করে তুলেছে বিশেষ স্থানের ও গৃহের বেড়া। (‘পথের হাওয়ায় কিন্তু স্তব্র বাজে, বাজে আমার বুকের মাঝে বাজে বেদনার’) পেত্রার্কি গল্প অমূল্যরূপে করেছেন কিকেরোর কাছ থেকে, আর কবিতার ভাষা পেয়েছেন পুব্লিউস ভের্গিলিউস মারো অর্থাৎ ভার্জিলের কাছ থেকে; ভার্জিল রোমের ঐক্যাদিত্য। শুধু কবি নন; সেনেকার উদ্দেশ্যে লেখা চিঠিটি নানাদিক থেকে উল্লেখযোগ্য। ট্রাজেডির স্বরূপ উল্লেখ করতে গিয়ে বলছেন যে দেহ ও মনের বিশুদ্ধি স্বভাবে নেই। বিজ্ঞানদায়িনী মানবকে বিতৃষ্ণ ও পূর্ণ হতে অর্ধাকৃতি জানায়, অথবা সূক্ষ্মের মধ্যেই সামান্য ক্রটি লক্ষণীয়। বিরোধী বস্তুর সর্বদা একত্র সমাবেশে সন্দেহের ছায়া ফেলে। একটু পরেই আবার বলছেন : প্রাজ্ঞ ব্যক্তি আনন্দের আতিশয্যকে পরীক্ষা করে দেখবেন, নিদিষ্ট সীমায় তাঁর ইচ্ছাকে বাধবেন, কিন্তু যেহেতু জীবনের দুর্ঘটনা অসংখ্য, এবং পূর্ব নিদিষ্ট পরিকল্পনা বিধ্বস্ত, সেই হেতু প্রয়োজনের তাগিদেই উদ্ভ্রান্ত ভাগ্যকে অস্বীকার করবে। এগুলি আপাতবিরোধ, কিন্তু দুই কটিন সত্যকে মেলাতে চাইছেন পূর্ণতার তাগিদে। তিনি রাজনীতি ও কূটনীতিবিদ, কবি, পণ্ডিত, সম্রাট ও চার্চের ধর্মপ্রাণ, পণ্ডিত, বন্ধু, মুদ্রা ও প্রাচীন পাণ্ডুলিপির সংগ্রাহক ও গবেষক, অবৈধ সম্ভানের স্নেহশীল পিতা, নারীর প্রেমে সমপিত, দর্শন ও ইতিহাস চিন্তা করেছেন, পত্র লিখেছেন অসংখ্য। জীবনের এইসব কর্মের মধ্যেই পরিপূর্ণ পেত্রার্কিকে পাওয়া যাবে, কেননা সব মিলেই অগুস্তিনের ব্যক্তিত্বের রূপ

পাওয়া সম্ভব। বিরোধের মধ্য দিয়েই আত্মচৈতন্ত্যের বোধ, স্বাধীনতা, মুক্ত বুদ্ধির অগ্রগতি প্রকাশ পেয়েছে।

এবং এই ব্যক্তিত্বের মধ্যে আধুনিক মানুষের বিরোধ স্পষ্ট। বহুকাল পরে নীংশে বলেছিলেন যে আধুনিক মানুষ একই সঙ্গে হ্যাঁ ও না স্বীকার করে। এই বিরোধময় পূর্ণ ব্যক্তিত্ব আমরা দাস্তের মধ্যে পাইনা। তিনিও প্রেমের ও অগতির রিয়্যালিটি-বোধে আকুইনাসকে স্বীকার করে আধুনিক ও রেনেসাঁলের প্রথম পুরুষ; কিন্তু এই বিরোধ তাঁর মধ্যে তেমন নেই। কথা বলতে বলতে ক্লান্ত হয়ে পড়েন পেত্রার্কী, নির্জন প্রকৃতির রূপে পরমের উদ্ভাস মধ্যে উল্লসিত; আবার এই পরমই তাঁকে লোকালয়ে নিয়ে যায়, মাধুর্যময় বাগ্মিতায় ও কণ্ঠের স্বরের অপূর্ব জাহ্নতে সাধারণ লোককে মুগ্ধ করেন, এবং সাধারণের মধ্যেই অসাধারণকে অন্বেষণ করেন, তাই লরার মতো নারীর মধ্যে ঐশ্বরিক বিভা মুক্ত করে পরমের সঙ্গে মিলিয়ে দেন, এই পরম তো তাঁর ভেতরেই; এ সত্য জানেন, জানলেও এই শরীরবোধকে অস্বীকার করতে চান না, দেহের আলিঙ্গনে পেতে চান, কিন্তু অপ্রাপণীয়া লরা; তাই প্রয়োজন-বোধেই নিম্ন শ্রেণীর রমণীর সঙ্গে দেহদান করতে তাঁর বাধেনি। স্বাধীনতা পরম বস্তু; কিন্তু মধ্যযুগীয় রাজতন্ত্রে ও যাজকতন্ত্রে বিস্তৃত স্বাধীনতা কল্পনার বস্তু, এই অত্যাচারী সম্রাটের ক্রীড়নক হতে তাঁর আপত্তি থাকলেও বাধ্য হয়েছেন। সব মানুষই সমান, অত্যন্ত আদমের পাপকে স্বীকার করলে, কিন্তু দারিদ্র্য মুক্তি নেই, ঐশ্বর্য চাই; এই ঐশ্বর্য ও বিলাস বিশপ ও রাজার কাছ থেকে গ্রহণ করেছেন। পণ্ডিতের লাতিন ভাষা ও কবিতার ক্ষেত্রে আশালীন দেশজ ভাষা দুটাই তাঁর কাম্য। তাঁর দেশে ও কালের মধ্যেই বিরোধ ছিল। এই বিরোধকে পেত্রার্কী তাঁর সম্রাট পূর্ণভাবে গ্রহণ করেছেন; এবং তাঁর ব্যক্তিত্বের মধ্য দিয়েই যুগকে প্রকটিত করেছেন তিনি। এখানেও দাস্তের সঙ্গে তাঁর পার্থক্য; দাস্তে ব্যাপক, মহান, ঐশ্বর্যময়, সুগভীর, তাঁর ব্যক্তিগত প্রেমকে বস্তুধর্মের কল্পনার স্থাপিত করে নিজেকে সরিয়ে নিয়েছেন বিপুল জগৎ থেকে; কিন্তু পেত্রার্কী তাঁর কবিতার মধ্যে নিজের জীবনই ব্যক্ত করেছেন ধারাবাহিকভাবে, তাঁর কবিতা আত্মজীবনী ও আত্মকথন; রবীন্দ্রনাথের লম্বা কবিতায় আমরা যা পাই, এই আত্মজীবনীর মধ্যে তৎকালের জীবনই ব্যক্ত হয়েছে নির্বিড়ভাবে। আধুনিক কবিতা যে নিজের কথা বলে, পরের কথা বলে না, গভীরভাবে পেত্রার্কী থেকেই তাঁর সূত্রপাত। পেত্রার্কীর এই

ব্যক্তিজীবনের বিরোধ কবিতার ভাষায় রূপ পেয়েছে অপূর্বভাবে, এই বিরোধময় সত্তা প্রভাস থেকেই নয়, তাঁর নিজের জীবন থেকেই উঠে এসেছে। যেমন বৈক্য কবিতায় দেখতে পাই ('সকলি গরল ভেল,' 'হৃথের লাগিয়া এ ঘর গাঁথিছু জনলে পুড়িয়া গেল') এখানে বিরোধ ঘটছে নিয়তির ক্রিয়ায়, নিজের অংশ খুব নেই, কিন্তু পেত্রার্কী যেন নিজেই এই বিরোধের জয়দাতা।) কোনো শাস্তি নেই, কিন্তু যুক্ত করবো তার অস্ত্রও নেই, মনে আশা আছে, কিন্তু ভয় দ্বন্দ্ব, বরফে জমে ঘাই, জানি মাটির ওপর শুয়ে আছি, কিন্তু স্বর্গে ভেসে চলি, এই মাটিকে বুক জড়িয়ে ধরি, কি ঘৃণা মনে হয় তখন। ১

এই দ্বন্দ্বময় বিরোধের কথা তিনি যেমন কবিতায় বলেছেন তেমনি 'দে কনুতেম্প, তু মুন্দি', জগতের ঘৃণানীর্ধক রচনায় আরো স্পষ্ট করেছেন পেত্রার্কী নিজেকে। অগুস্তিনের সঙ্গে পেত্রার্কীর কথোপকথনে তাঁর মনের গোপন সত্য প্রকাশিত হয়েছে, এ তাঁর স্বীকারোক্তি। অগুস্তিনে তাঁকে তিরস্কার করেছেন পেত্রার্কীর মিথ্যা গর্ব, আকাঙ্ক্ষা যৌন কামনা ও আত্মসংযমের অভাবের জন্তে; ভৎসনা করেছেন তাঁর স্বভাবের ভেতরে নৈরাশ্রবাদ আছে বলে; বিম্বিত হয়েছেন পেত্রার্কীর মতো এমন বুদ্ধিজীবী পণ্ডিত একটি লাধারণ নারীর প্রেমে নিজেকে সঁপে দিয়েছেন দেখে। পেত্রার্কী উত্তর দিয়েছেন যে তাঁর প্রেম বিতর্ক; হয়তো আতিশয়ো পাপ করেছেন; লরার আত্মার সঙ্গে তাঁর প্রেম, দেহের সঙ্গে নয়। এই দেহ বয়সের সঙ্গে অহম্মর হবে বটে, কিন্তু আত্মা উন্নত হবে, প্রেম বৃদ্ধি পাবে। অগুস্তিনে অস্বস্তি হয়েছেন যে এক নারীর প্রেম পেত্রার্কীকে ঈশ্বরের প্রেম থেকে বিচ্ছিন্ন করে রেখেছে। তিনি দেহের কথা বলেছেন পেত্রার্কী ও লরার সম্পর্কে। পেত্রার্কীও স্বীকার করেছেন লরাকে তিনি দেহ ও আত্মায় ভালোবাসেন, এই নারীর প্রেমই তাঁকে উন্নত করবে। অগুস্তিনে তীব্র নিন্দা করেছেন লরার প্রতি তাঁর কামনার জন্তে। বলেছেন, তিনি লরেল-ভূষণ নিয়েছেন লরাকে আলিঙ্গন করবার জন্তে, কারণ লরেল ও লরা একই শব্দ থেকে এসেছে। অগুস্তিনে তাঁকে এই কামনা থেকে মুক্ত করবার জন্তে কিকেরোর উপদেশ দিলেন পেত্রার্কীকে, তৃপ্তি লজ্জা ও চিন্তাই তাঁকে মুক্ত করবে; কিন্তু পেত্রার্কীর মন থেকে আত্মার উন্নত আদর্শ, দেহের দুর্বলতা ও জীবনের ক্ষণিকতা কখনোই লুপ্ত হয় নি, এগুলির জন্তেই তাঁর মর্ত্য প্রেম আরো তীব্র হয়ে উঠেছে।

কিন্তু শুক অগুস্তিনেই কি এই বিরোধ ও দ্বন্দ্ব থেকে মুক্ত? বরং

জগতের এই কণিক জীবনে আমাদের আত্মা লগ্না সক্রিয় সংগ্রামশীল, অশান্ত ; হয়তো এগুলি পেরিয়েই ঐশী সত্যে শান্তি আসবে ; কেননা ঈশ্বরতো ভেতরেই কাজ করছেন, পূর্ণ ও আলোকিত করছেন, অসীমে নিয়ে যাচ্ছেন আমাদের । কিন্তু বিরোধ থেকেই যাচ্ছে ।

ব্যক্তির সচেতন মনের পরম ও স্বনির্ভর নিশ্চয়তার ওপর অগুস্তিনে তাঁর দর্শন খাড়া করেছেন, আমাদের অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতাকে নিহিত পাতালকে পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ করেছেন আধুনিক দার্শনিকের মতো, এবং আমাদের আত্মিক ব্যক্তিত্বের সম্ভাবনা খুঁজেছেন ব্যক্তির ইচ্ছার । কিন্তু ব্যক্তির এই সচেতন মন হারিয়ে গেল ধর্মের মোক্ষবোধে, এখানে ব্যক্তির সচেতন মনের ও ইচ্ছার কোন মূল্য নেই, হয় পাপে নতুবা ঐশী আশীর্বাদে সবই পূর্ব নির্ধারিত ।

অগুস্তিনের দর্শনের ও ধর্মের বিরোধই পেত্রার্কাস ব্যক্তিত্বকে আরো গভীর-ভাবে বিরোধময় করে তুলেছে তাঁর সারা জীবনে । অগুস্তিনের দর্শনের মধ্যে সেকার্তের ‘কজিতো এর্গো স্ম’-এর বীজ নিহিত । তিনি চৈতন্ত্বের নিশ্চয়তাকে সংশয়ের মধ্য দিয়ে প্রতিষ্ঠিত করেছেন ; বাইরের জগৎ সম্পর্কে সংশয় থাকলেও সংবেদনার মাধ্যমে অভ্যন্তরীণ অস্তিত্বকে অস্বীকার করা যায় না । সংবেদনা বিষয় ও বিষয়ীকে জানে । সন্দেহের মধ্য দিয়ে একদিকে নিজের অস্তিত্ব সম্পর্কে নিশ্চিত হচ্ছে সে, সঙ্গে তিনটি কালকে একসঙ্গে বর্তমানের মধ্যে জানছে, স্থিতির মধ্য দিয়ে অতীতকে জানছে, আকাজ্জব মধ্য দিয়ে ভবিষ্যৎকে জানছে, আর দৃষ্টের মধ্য দিয়ে বর্তমানকে জানছে সে । এবং এই সন্দেহ থেকেই জ্ঞান-চিন্তা-বিচার উপস্থিত হয়, এগুলির সাহায্যে সত্য প্রতিষ্ঠিত হয় । সুতরাং আত্মচৈতন্ত্বের নিশ্চয়তা সংবেদনা থেকেই আসছে, এবং সংবেদনার সাহায্যে আত্মচৈতন্ত্বের প্রতিষ্ঠা সত্যকে নিয়ে আসছে । আত্মা হচ্ছে ব্যক্তিত্বের সমগ্র ঐক্য ।

সংবেদনা ভিত্তিভূমি ; কিন্তু সংবেদনা স্মরণ ও ভালোর বোধ জানতে পারে না ; তাকে জানতে গেলে সংবেদনা ছাড়িয়ে বিত্ত্বক যুক্তিতে গিয়ে পৌঁছতে হয়, এই যুক্তিই আমাদের উন্নততর জগতে নিয়ে যায়, এখানে সর্বজনীন বোধ গড়ে ওঠে । এর পেছনে যে শক্তি, তা হলো ঈশ্বর । এই ঈশ্বরও একপ্রকার আইডিয়া, যাকে সত্তা বলা যেতে পারে, যার মধ্যে সর্বজনীন সত্যের অস্তিত্ব আছে । এই আইডিয়ার মধ্যে সব কিছুর সমন্বয় হয়,

রিয়্যালিটি ও ঐশী মন এক হয়ে যায়। সত্য শিব সুন্দর মূর্তি পায়, (verum, unum, bonum, এখান থেকেই কি ব্রাহ্মরা সত্যশিবসুন্দর শব্দগুচ্ছ আহরণ করেছিলেন?) বিস্ময় বুদ্ধির জ্ঞান ভগবানেরই জ্ঞান, পার্থিব জীবনে বা অপ্রাপ্যীয়। কিন্তু এই ঐশ্বরিক জ্ঞান অলৌকিক নয়, এই সত্যের অস্তিত্ব চৈতন্যের সমগ্রতায় নিহিত; এর ক্রিয়া নির্ভর করছে বিভাজন ও ঐক্যবিধায়ক শক্তিতে; এর পেছনে যে শক্তি কাজ করছে তা হচ্ছে ব্যক্তির ইচ্ছা, এর লাভানোই সে পরম আলীষাদ পেতে পারে। (মালার্ঘের সেই আব্‌সলিউট কি এখানে আভাসিত হচ্ছে না?) এই সত্য বা আইডিয়া, জ্ঞান বা বিচার ও অভীপ্সা ব্যক্তিবৃত্তকে গড়ে তুলেছে।

বাইরের জগৎকে ছেড়ে এই যে ভেতরের জগতে প্রবেশ করবার চেষ্টা হলো দর্শনে, এখানেই আধুনিকতার সূত্রপাত। ইন্দ্রিয়ের জগৎ ও বুদ্ধির জগৎ বুদ্ধির দ্বারা সংযুক্ত হলো। এই জগতে ঐশ্বরিক বিভা জড়িয়ে আছে, এবং এই জগৎ তৈরি হয়েছে ঐশ্বরিক শক্তি ও প্রজায়, পাপ আছে ব্যক্তির মধ্যে, ঈশ্বরের নয়; পাপ বস্তু নয়, ক্রিয়া। সুতরাং এ পর্যন্ত অগুস্তিনে যে দর্শন প্রতিষ্ঠা করলেন তাতে আত্মচৈতন্যই দার্শনিকতায় মণ্ডিত হয়েছে, কিন্তু গির্জা স্বীকার করে আদিম পাপ ও অলৌকিক মোক্ষ পৌছেছেন তিনি, এর সঙ্গে তাঁর দর্শনের কোনো যোগ নেই। পেজার্কী যেখানে আধুনিক, সেখানে তিনি এই আত্মচৈতন্যকেই স্বীকার করেছেন তাঁর ব্যক্তিবৃত্তের মধ্যে। কৌতূহল ব্যক্তিকেন্দ্রিকতা অস্থিরচিন্ততা ভ্রমণ প্রেম জ্ঞান শিল্পের প্রতি প্রবণতা দেশপ্রেম—এ সকলের মধ্য দিয়ে তাঁর সংবেদনাই ব্যক্ত হয়েছে, এবং এই সংবেদন আত্মচৈতন্যকে ও ব্যক্তিবৃত্তকে নিশ্চিত করেছে, অশ্রুদিকে অগুস্তিনের মতোই শেষ জীবনে প্রেমকে অস্বীকার করে, পৃথিবীকে ঘৃণা করে, আদিম পাপকে বুকে নিয়ে কুমারী ম্যারির কাছে মুক্তির আবেদন জানিয়েছেন। এই দুই জগৎকে তিনি মেলাতে পারেন নি। তবু আত্মচৈতন্যে তিনি আধুনিক মানুষ। দাস্তে সেখানে বিরাট, মহান, ঐক্যবিধাতা; তাঁর দর্শন আগাগোড়া মানবতন্ত্রে প্রতিষ্ঠিত। আকুইনালের দর্শনের সার নিয়েই তাঁর কাব্য গড়ে উঠেছে। এই দর্শনে মানুষ দুই জগতের যোগসেতু, এবং মানুষের মধ্যেই দুই জগৎ পরস্পরে মিলে গেল। অ্যারিস্টটলের কর্মকে অদ্বুতভাবে কাজে লাগিয়েছেন ও রূপান্তরিত করেছেন তিনি। বিস্ময় কর্মই বাস্তব, বস্তুর সঙ্গে সম্পর্ক না থাকলেও সক্রিয় বুদ্ধিরূপে কাজ করে। বিস্ময় কর্মকে সত্যধর্মী বল।

যায়, আর বস্তু হচ্ছে সহজাত কর্ম। মানুষের আত্মা আমাদের দেশের তটস্থ শক্তির মতো। এই আত্মার মধ্যে সর্বনিম্নস্তরের বিস্তৃত বুদ্ধি আছে, আবার বস্তুর মধ্যে বস্তুর শ্রেষ্ঠ রূপও আছে; আত্মার মধ্যে যতোটুকু বিস্তৃত বুদ্ধি বা কর্ম আছে, তার ওপরই তার অনবরতা নির্ভর করছে। এই দুটো কর্মই মানুষের মধ্যে পরম বস্তুর ঐক্যে যুক্ত হয়, এই ঐক্যই একমাত্র কর্ম। মানুষের সন্ধান ও ইচ্ছায় এই ঐক্য গড়ে ওঠে; তাই ব্যক্তিমানুষ রূপহীন বস্তুর সর্বনিম্ন স্তর থেকে আত্মার মধ্য দিয়ে অবিস্রাস্তভাবে বিস্তৃত বুদ্ধির ভগ্নতে পৌঁছয় ও সব শেষে পরম কর্ম লাভ করে। দাস্তের নরক হচ্ছে বস্তুর সর্বনিম্ন স্তর, যেখানে মৃত্যুর আশা নেই, জগৎও অর্থহীন, সেখান থেকে যাত্রা শুরু করে ধীরে ধীরে পাপ মুক্ত হয়ে স্বর্গে পৌঁছয় আত্মা, সেখানে আত্মার ইচ্ছা ও আকাঙ্ক্ষা প্রেমে রূপান্তরিত হয়, কারণ প্রেমই সূর্য ও নক্ষত্রমণ্ডলকে চালিত করছে। এই প্রেম চিরস্থান ও পরম আলো, স্বচ্ছ বস্তু, যেখানে জ্ঞাতা ও জ্ঞেয় এক হয়ে যায়।

বেয়াজিদের মধ্যে দাস্তে এই প্রেমকেই মূর্তিময় করে তুলেছেন, তাই দাস্তের কাছে যেখানে কোনো বিশিষ্ট ব্যক্তিনারী নয়। এখানেই দাস্তের প্রেমভাবনার সঙ্গে প্রেজার্কীর প্রেমের অমুভূতির দ্বন্দ্বের পার্থক্য। পেজার্কীর প্রেম যন্ত্রণাময়, নিম্নত তাঁকে বিরোধ ও হতাশার মধ্য দিয়ে রক্তক্ষরণ করছে, মাঝে মাঝে মৃত্তির ইচ্ছিত নিয়ে আসছে; কিন্তু দাস্তের প্রেম বোঝা-নামানোর শাস্তি, শ্রদ্ধা ভক্তি বিনতি ও শিষ্টাচারে এই প্রেম মধুর; কিন্তু পেজার্কীর প্রেম মধুর হলেও নিষ্ঠুর। দাস্তের প্রেম অলৌকিক বস্তু, ভগবানের দয়ার মতো এসে পড়েছে, যদিও এই দয়া আত্মার মধ্যেই সহজাতভাবে রয়েছে; তাই এই আত্মাই শেষ পর্যন্ত প্রেমকে বুকে নিয়ে উন্নততর ভগ্নতে আলোকিত হয়ে ওঠে। কেননা স্বর্গ এই প্রেমকে নিম্নত পেতে চাইছে। মানুষের ভাগ্যে আছে শুধু করণা, হয়তো এর সাহায্যেই সে আশীর্বাদ লাভ করবে। অতি নিম্নস্তরের মানুষ প্রেমের স্পর্শ অমুভব করতে পারে না, (এখানে আবার বৈষ্ণবদর্শনের সঙ্গে সাদৃশ্য ভাগছে), কিন্তু যে অমুভব করতে পারে, তার জীবন মহান হয়ে ওঠে। ভগবানের দয়ার মতো প্রেমের শক্তি অমুভব করে, যা কিছু ক্ষতিকর সব ভুবে যায়। বেয়াজিদের মধ্যে ঈশ্বর নূতন কিছু সৃষ্টি করতে চেয়েছেন, তাই তাঁর অপূর্বজ্যোতির্ময় রূপ, মঙ্গল ও সৌন্দর্যে তাঁর দেহ গঠিত, তাঁর চোখে প্রেমের অন্তর্ভেদী অগ্নিশিখা। যেহেতু এই প্রেমকেই দাস্তে তাঁর

কবিতার প্রকাশ করছেন, সেইহেতু তাঁর গানও প্রেমের মহিমা। অল্প একটি কবিতায় বলেছেন^৩ এই নারী এমন একটি বস্তু যে স্বর্গ থেকে মর্ত্য এসেছে অলৌকিক কিছু দেখাবার জন্তে এবং মানুষের আত্মাকে মাধুর্যে লজ্জীবিত করার জন্তে (আবার বৈষ্ণবের যোগমায়া তত্ত্ব!)। অল্প একটি কবিতায়^৪ এই তত্ত্বকেই রূপ দিয়েছেন দাস্তে; ‘আমি স্থলভী রমণীয় লজ্জীব বালিকা, আমি যেখানে থাকি, সেখানকার সৌন্দর্য দেখাবার জন্তেই আমি এখানে এসেছি। আমি স্বর্গে ছিলাম, আমার উজ্জলতা দিয়ে তাদের আনন্দ দেবার জন্তে আবার আমি স্বর্গে ফিরে যাবো; যে আমাকে দেখে প্রেমে না পড়ে, প্রেম কি বস্তু সে বোঝে না। সব আনন্দই আমার মধ্যে আছে। ঈশ্বরের কথায় প্রকৃতিই আমাকে আসতে বলেছে; ঈশ্বর ইচ্ছা করেন, রমণীগণ, তোমাদের সঙ্গ দিতে। প্রতিটি তারা তার আলো ও প্রভাব আমার চোখে বর্ষণ করে; আমার সৌন্দর্য জগতে নতুন, কেননা উন্নত জগৎ থেকে এই সৌন্দর্য আমার কাছে এসেছে; যার ফলে অস্ত্রের আনন্দে প্রেম না বাস করে সে এই সৌন্দর্য জানতে পারবে না।’ স্তব্ধতা দাস্তের প্রেম রক্তমাংসহীন ঐশ্বরিক বোধ; কিন্তু প্রেটনিক বলে মনে হয় না। দাস্তের কাছে প্রেমই চিরদন ও পরম আলো, প্লেটোর ভাষায় ‘আইডিয়া অব গুড্’। কিন্তু প্লেটোর কাছে প্রেম বা ‘এরস’ এই পরম বস্তু নয়, প্রেমের আলোচনা করতে গিয়ে প্লেটো ‘আইডিয়া অব গুড্’কে রূপান্তরিত করেছেন ‘আইডিয়া অব বিউটি’তে (Idea of Beauty), কিন্তু প্রেম ও সৌন্দর্য একাত্ম নয়, কারণ প্রেমের জন্য ইন্দ্রিয় জগতে, তাই প্রেম হচ্ছে তাঁর কাছে মঙ্গল ও সৌন্দর্যের জন্তে অভাববোধজনিত চেতনা, অর্থাৎ উপায়; এর সাহায্যে শারীর সৌন্দর্য থেকে আত্মিক সৌন্দর্যে, আত্মিক সৌন্দর্য থেকে নৈতিক সৌন্দর্যে, নৈতিক সৌন্দর্য থেকে সৌন্দর্যের বিস্তৃত জগতে পৌছানো যায়, যেখানে সত্যের ঐক্যবিধায়ী ও পূর্ণ জ্ঞান আছে। প্রেমিক এমনভাবে পৌঁছয় সর্বজনীন সত্যের জগতে। প্রেম প্লেটোর কাছে ইন্দ্রিয় ও বুদ্ধির জগতের মধ্যবর্তী। বরং প্লেটোর চেয়ে দাস্তে প্রেমকে পরমের সঙ্গে একাত্ম করে আরো মহান করে তুলেছেন।

বোকাচ্চিও পেত্রার্কারই শিল্প, তাঁর রূপভাবনা ও প্রেমের চিন্তাই ব্যক্ত হয়েছে তাঁর কাব্যে। কিন্তু বন্দময় ছন্দের আতি যে শিল্পরূপ লাভ করেছে পেত্রার্কার কবিতায়, বোকাচ্চিওর কবিতায়, তা নেই। বাইরে বরফ ভমেছে, নীতের কুয়াশা ও ঠাণ্ডা, আর কবি একাকী শোকে জলছেন, দগ্ধ হচ্ছেন;

আর এই আলা থেকে মুক্ত হবার জন্যে কেঁদে কেঁদে তিনি ভগবানের কাছে প্রার্থনা জানাচ্ছেন। তাঁর কাছেও এই অগ্নি ঘৃণা, তাই স্বর্গে যেতে চাইছেন প্রেমিকার পাশে বসবার জন্যে। কিন্তু বোদ্ধাচ্চিওর প্রতিভার ক্ষুদ্র গন্ধ গন্ধে, যেখানে সমাজজীবনের সমগ্র বাস্তবতা বীভৎসতা নিষ্ঠুরতা যৌনতা নরতা দুর্বিষহ আত্মনের মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে, তাঁর সার্থকতা বস্তুধর্মিতায়।

পেত্রাকীর কাছে প্রেম দাস্তেরও নয়, স্নেহেরও নয়; এই প্রেম মর্ত্যের, মানবীর; যার মধ্যে শরীর, রক্ত ও মাংস, সৌন্দর্য, আসক্তলিপ্সা, অধিকারবোধ একই সঙ্গে কাজ করছে। লরা মধুর যেমন, তাঁর কাছে ধরা না দেওয়ায় নিষ্ঠুর বটেও; এ কীটনের রোমাণ্টিকতা নয়, জীবনের যন্ত্রণার পাকে পাকে এই বিরোধী মনোভাব লতো উদ্ভাসিত। কেননা পেত্রাকী জানেন প্রেম তাঁর নিয়তি, দাস্তের ভাগ্য নয় যে বেয়াড্রিচের মতো লরা তাঁকে নিতে আসবে; এই নিয়তি ট্র্যাঙ্কেভির মতো স্বতিবোধকে উপচে তোলে, পাপপুণ্য স্নায়-নীতিকে মন্বন করে বিষ ও অমৃত তুলে আনে, পেত্রাকীর কবিতা তাই এতো নাটকীয়, এই কারণে ইতালিতে রেনেসাঁসের সময় স্বতন্ত্র নাট্যরূপ ইংলণ্ডের মতো গড়ে ওঠেনি। বেয়াড্রিচের মৃত্যুর পর দাস্তে তাঁকে স্বর্গরাজ্যে প্রতিষ্ঠিত করে মহাকাব্য রচনা করেছেন; পেত্রাকী লরার মৃত্যুতে পাখিবৃদ্ধির হাত থেকে মুক্তি পাবার আনন্দে স্বস্তির নিঃশ্বাস ফেলেছেন তাঁর কাব্যসংগীতে; কারণ যতোদিন লরা বেঁচে ছিলো, ততোদিনই তাঁর দুঃখ ও যন্ত্রণা দুর্বিষহ ছিল; কিন্তু মৃত্যুর পরও কি তিনি এত নিয়তিরূপিনী প্রেমকে অস্বীকার করতে পেরেছেন? পারেন নি। তিনি বলেছেন এই প্রেমই নিয়তি যা তাঁর ধ্বংসকে বুনছে; এবং নিয়তি বলেই তিনি এই সত্য জানেন যে প্রেম তাঁর রোক্তমান ক্রান্ত চক্ষুকে বৃজিয়ে দেবে, অর্থাৎ মৃত্যুর আগে পর্যন্ত তাঁর মুক্তি নেই।^৫ এবং এখানে মৃত্যুও কম যন্ত্রণাদায়ক ও ভিত্ত।

এই নিয়তিরূপিনী প্রেম তাঁকে একা থাকতে দেয় না, নিজের কাছ থেকে পালিয়ে যাবার জন্যেই ঘুরে বেড়ান, লোকের ভিড়ে ঘান, একা থাকলেই ভয় তাঁকে পেয়ে বসে।^৬ প্রতিদিন সহস্রবার মরছেন, সহস্রবার জন্মাচ্ছেন, কিন্তু মুক্তি নেই, মারির কাছে প্রার্থনা জানিয়েও তাঁর মুক্তি আসেনি। এই ভয়ই তাঁর চৈতন্যকে দীপ্ত তীক্ষ্ণ করে তুলেছে, এর সাহায্যেই অগ্নি বা রিয়্যালিটিকে বুঝতে চেষ্টা করেছেন, দেখেছেন অগ্নি অতি নির্জন এবং নির্বাসিত, সঙ্গে

সঙ্গে কবি নিজেও। তাই জগৎকে ঘূর্ণা করছেন, আবার প্রেমের জ্বলেই জালোবাসতে চাইছেন। তিনিও প্রেম ও প্রেমিকাকে দ্বিবা জ্যোতির্ময়ী আনন্দ রূপে ভাবেন, নিয়ত উর্ধ্বজগতে টেনে নিয়ে যায়, কিন্তু তারপরই নিজের দিকে তাকিয়ে দেখেন আর যন্ত্রণায় কাতরে ওঠেন, অমুভাবে অন্ধকার সত্তা জেগে ওঠে, পাপ-পুণ্য একাকার হয়ে যায়, আলো-অন্ধকার মিশে যায়, পশু ও মানব পাশাপাশি শুয়ে কথা কয়, দেহ ও আত্মা বিরোধ বাধায়, হানি-কায়্য বিবাদ-আনন্দ এক সঙ্গে সব জড়িয়ে থাকে। কখনো দেখেন প্রকৃতির মধ্যে লরার রূপ, রোমান্টিক কবিতার মতো প্রকৃতি ও নারী এক হয়ে যায় তখন, বিবাদের মাধুর্যে সৃষ্টিক্রিয়াকে পরিপূর্ণ করে তোলেন; এই বিবাদ তখন মধুর, আনন্দের চেয়েও উপযোগী, কেননা বিরহভাবনার মধ্য দিয়ে নিজেকে পূর্ণ করে তোলা যায়।

কিন্তু এর থেকেও পেত্রার্কীর প্রেমের কবিতা আমাদের আরো গভীরে অভল পাতালে নিয়ে যায়। এবং এখানেই ফরাশি কবিতার ধারার সঙ্গে তাঁর যোগ দেখতে পাই, যা তির্যো হয়ে বোদলেয়ারে এসে মিশেছে। পেত্রার্কী বলছেন^১, আমি তাকে সুন্দর ও ভীষণ এমন ভাবে যেতে দেখি যে আমার আত্মা পালিয়ে যাবার জন্তে কঁদে ওঠে। বোদলেয়ারও তাঁর সৌন্দর্যকে এই ভীষণ ও সুন্দরের মিশিয়েই দেখেছেন : 'তুই নিয়ত ধ্বংস ও আনন্দ রোপণ করেছিল, কিছুই সাড়া দিল না, অথচ তুই সব শাসন করছিল।' ^২ এই বিরোধ-ভাবনা ক্রাবাত্তররাই জন্ম দিয়েছেন, কিন্তু বিরোধের মধ্য দিয়ে যে সৌন্দর্যবোধ গড়ে ওঠে, পেত্রার্কীই তাকে প্রথম প্রতিষ্ঠিত করলেন, এই সৌন্দর্যবোধের মধ্যে নরক ও শয়তান দেবতার সঙ্গে বাস করছে কিনা তার স্পষ্ট প্রমাণ পেত্রার্কীর কবিতায় নেই, কিন্তু পাপবোধ যে আছে, তার বিচিত্র উপাদান ছড়িয়ে আছে। এই রমণীই পাপ নিয়ে আসছে কবির ক্ষময়ে, আর আছে পেত্রার্কীর সৌন্দর্যের মধ্যে নির্বদ; লরাকে অস্ত্র ফুলের মধ্যে গোলাপের মতো দেখতে, কিন্তু সে আনন্দ বা ছুঁখ কিছুই প্রকাশ করছে না, কিন্তু তাকে দেখে এক অবাচ্য ধূসর ভয় কবির মনে জেগে উঠছে, লরার শুদ্ধ সংগীত ও নিস্তেজ রূপ দেখে এক অন্ধকার ফুটে উঠেছে শিকারের মতো। ^৩ এই অন্ধকার সন্দেহের মধ্য দিয়েই পেত্রার্কীর জীবনের অস্তিত্বে আত্মচৈতন্য নিশ্চিত হচ্ছে, এবং নিশ্চিত আত্মচৈতন্য থেকে সমগ্র ব্যক্তিত্ব গড়ে উঠছে ধীরে ধীরে। ^৪

লরাকে দেখেছিলেন পেত্রার্ক ১৩২৭ সালের ৬ই এপ্রিল। তারপর থেকেই তাঁর কাব্য রচনার শুরু। এই সময় থেকে তাঁর কবিতা ধারাবাহিকভাবে পড়লে বিচিত্র অঙ্গকৃতির চঞ্চলতার সঙ্গে একটা ক্রম পরিণতি লক্ষ্য করবো আমরা। দাস্তে তাঁর প্রেমের গানকে তুলনা করেছেন পাখির সঙ্গে, কিন্তু পেত্রার্কার কবিতা আরো গভীর তলদেশের, তাই সে টুংস্ক মনের আশ্রয় চাইতে, অরণ্য থেকে পায়ে পায়ে মানবজাতির কাছে আসতে। পেত্রার্কার মন এই অরণ্য, অরণ্যের মধ্যে যা আছে পেত্রার্কার ভেতরেও সেই সব গুণ পাওয়া যাবে।

লরাকে দেখেই পেত্রার্কার মনে হয়েছে নিরস্ত্র তিনি প্রেমের দেবতার কাছে। কিন্তু লরা এসবকিছু একেবারে অজ্ঞাত। লরার মুখের কাপড় পেত্রার্কাকে বাধিয়ে তোলে, কারণ লরার মুখ তিনি দেখতে পান না। দুইয়ের মধ্যে বাধা সৃষ্টি করে। কীতের আকাশ গ্রীষ্মের বাতাস লরার হৃদয়ের চোখের মধুর আলো অন্ধকার করে দেয়, এবং তারপর থেকেই লরার মধ্যে বিরোধ দেখতে পেয়েছেন। লরা মধুর, কিন্তু শত্রু, যোদ্ধা। এবং অহুমান করছেন দুয়েরই ক্ষমতার ওপর তারি পাপ বোঝা হয়ে আছে; তবু তাকে সবচেয়ে বেশি ভালোবাসেন। তাকে দেখে ডায়ানার মতো মনে ভাবেন; আকাশ উষ্ণ আলোয় ভেসে যাচ্ছে, কিন্তু পেত্রার্ক জমে যাচ্ছেন, ঠাণ্ডায় কাপছেন। প্রকৃতির সবুজ আলোয় তারই বিভা, তার নরম চোখের মধুর আলো ছড়িয়ে পড়ছে। কিন্তু লরার হৃদয় অহংকারে পরিপূর্ণ। লক্ষ্যার প্রতিশোধ প্রেমেরই নেওয়া হবে। কিন্তু তাকে না পেয়ে অগতঃ বিষণ্ণ নির্বাসনের মতো মনে হচ্ছে, নিজনে কাঁদছেন (লেওপাদির সঙ্গে এখানেই যোগ), চারিদিকে ফুলের শোভা, কবির হৃদয়ে কম্পমান আনন্দ ছড়িয়ে পড়ছে। সূর্যকে মনে হচ্ছে তাঁর প্রতিদ্বন্দ্বী; কারণ লরাকে সে আবদ্ধ করেছে, লরার স্বামীর প্রতি ঈর্ষাবোধ জাগছে; কিন্তু লরার প্রতি এই যে প্রেম, তা কোথা থেকে এসেছে; লরার কাছ থেকেই এই প্রেম এসেছে এবং এই প্রেম তার মধ্য দিয়ে উন্নত অগতঃ চলে যাচ্ছে (এখানেই তিনি দাস্তের প্রেম-ভাবনার কাছে ঋণী, দাস্তে যে-প্রেম ভাবনা কাভালকাস্তির কবিতা থেকে পেয়েছেন, 'দোয়া মি প্রেগি' কবিতায় কাভালকাস্তি বলেছেন যে স্মৃতিলোকে ঘন্টাতার ওপর প্রেম হচ্ছে আলো। এই আলো দূর মঙ্গলগ্রহ থেকে আসছে। এই প্রেম চিত্তের অরণ্য অখচ স্বভাব-জাত)। পশুরা রাতে শোয়, মানুষ ঘরে কেরে সন্ধ্যায়। কিন্তু কবি দিন

রাত্রি জেগে আছেন প্রেমের বেদনায়। দিনে তিনি রাজ্যের কথা ভাবেন.. রাজ্যে দিনের জন্তে অহুতাপ করেন। (শেলির অনন্ত আকাঙ্ক্ষা উকি দিচ্ছে, রবীন্দ্রনাথের গান ভালছে; ‘পরান আমার ঘুম জানে না, জাগা জানে না।’) আকাশের তারাকে নিষ্ঠুর মনে হচ্ছে তাঁর। সকলের শান্তি আছে, কিন্তু কবি শৃঙ্খলে বদ্ধ। হয়তো মৃত্যুতেই এর শেষ হবে।

লরা এই সময় অস্থির হয়ে পড়েন, এই অস্থিরতাকে কেন্দ্র করে পেডার্ক। অনেক কবিতা লিখেছেন, যে-কবিতায় লরার মৃত্যুর চিন্তা আছে, কিন্তু কবি তার প্রতি তাঁর হৃদয়ের আতি ও নিষ্ঠা উন্মূখ করে রেখেছেন। এক একটি কবিতার মধ্যে পেডার্ক। দাস্তের প্রেমভাবনাকে যুগের বিকক্ষে রেনেসাঁসের নারীমহিয়ণ্ডবে উচ্চকিত করে তুলেছেন।^{১১} লরার চোখের আলোই তাঁকে স্বর্গের পথ দেখিয়েছে; সর্বত্র তার প্রেমের আলো, সৎকার্যে তাঁকে প্রণোদিত করছে, গৌরবের সিংহাসনে নিয়ে যাচ্ছে, তুচ্ছতা থেকে মুক্ত করছে, শীতে বসন্তে ঋতুচক্রে এই প্রেম আভাসিত। ওপরে অনন্ত নক্ষত্র-খচিত আকাশে ঈশ্বরের গৌরব, যেখানে কবি যেতে পারছেন না, কিন্তু মর্ত্যে স্বশ্বের মধ্যেই প্রেমের জন্তে সব কিছুকে আশীর্বাদপূত মনে করেছেন তিনি; জানেন, এই প্রেমই তাঁকে উন্নত জগতে নিয়ে যাবে। উন্নত চিন্তা ও মধুর মৃতিতে কবির হৃদয় পূর্ণ হয়ে যায়। আবার প্রেমের জন্তে কখনো মনে হয়েছে অস্ত্র সব আশা ও চিন্তা চলে যায়, শুধু প্রেম থাকে (‘রবীন্দ্রনাথের ভাষায়, ‘তুমি যে তুমিই ওগো তাই তব ঋণ, / আমি শুধু প্রেম দিয়ে শুধি চিরদিন’) তবু পাপ থেকে নিবৃত্ত হচ্ছেন, সৎকার্যে নিজেকে নিমুক্ত করেছেন, তিনি অলস আনন্দকে ঘৃণা করতে পারছেন, লরার চোখের মধুর কাঁপনের মধ্যেই এই বিশ্বাস ও পুরস্কার আছে। কিন্তু বৃথা এই তত্ত্ব, তারপরই লরার বর্ণহীন ও সন্ত্রমপূর্ণ মুখ মনে পড়ে, নিজের দুঃখ ও বেদনা জাগে নির্বাসিত ও অস্থায়ী মনে হয় নিজেকে, পরিত্যক্ত মনে হয় পৃথিবীতে। দেশ ও নারী এক হয়ে যায়। বিজ্ঞাপতির মতো অহুতাপে হৃদয় ভরে যায়, বৃথাই দিন কাটানেন জীবনে প্রেমের ভাবনায়, তবু বন্ধন থেকে মুক্ত হতে পারছেন না। ধর্মবোধ এই প্রথম উকি দিচ্ছে। তখন এই সবুজ শম্পাচ্ছন্ন পৃথিবীর লৌক্যবর্ষের ভেতর সাপের অস্তিত্ব অহুতাপ করছেন। পাপের বোধ জেগে উঠেছে হৃদয়ে।

এখান থেকেই কবিচিন্তার দম্ভকত রূপ তীব্র হয়ে উঠেছে। শীতের

সময়ে মধ্য রাত্রে তাঁর ঘুমের ছোট জ্বাছ প্রচণ্ড ঢেউ-এ আন্দোলিত হচ্ছে, হালে বসে আছে; তাঁর প্রেম, তাঁর প্রভু ও শত্রু। প্রত্যেক দাঁড়ে বসে আছে দুই বলিষ্ঠ চিন্তা, যা মৃত্যু জাহাজডুবি ঝড়কে উপহাস করছে। দীর্ঘশ্বাস, আকাঙ্ক্ষা ও আশায় ভেজা ঠাণ্ডা অশ্রাস্ত বাতাস জাহাজকে আঘাত করছে। তার আলো অন্ধকারে ডুবে গেছে। এখানে কোশল ও জ্ঞান বৃথা, বন্দরে পৌছবার আশা হারিয়ে গেছে আবার। এতে বন্ধন, এতে জালা আছে, তবু মধুর বাখা। নিঃসাড় পশু প্রেমের বহুলায় বিদ্ধ হয়েছেন। লরার স্মৃতি আনন্দ দেয় এবং ভীত করে, কারাই তীব্র মধুর সংগীত জাগিয়ে তোলে, (শেলি কথা বলছেন এখানে) প্রেম ক্ষত সারিয়ে তোলে ও হত্যা করে।

এই বহুলা থেকে আবার আশা জাগছে ক্ষণিকের জন্তে, কিন্তু মৃত্যুতেই ফেনেছেন সমান ঘুণায় তিনি জীবন ও মৃত্যু ধরে আছেন, রমণীর এই প্রেমের মধ্য দিয়েই পাপ জেগে উঠছে শেষে। এখানে ঝুটীয় আদি পাণবোধ কাজ করছে ধীরে ধীরে। লরার শরীর ভেঙে পড়ছে, সৌন্দর্য তেমন নেই, অতীত সৌন্দর্যের কথা মনে করতেন কবি, সৌন্দর্য হারিয়ে যাচ্ছে। কিন্তু তবু কি ধনুকের ছিল। শিখিল হলে ক্ষত সারে, সৌন্দর্যকে ছাড়িয়েই তাঁর প্রেমবাসনা সর্বনা কাজ করছে। প্রেম তাঁর নিষাত, যা ক্ষয় নিয়ে আসছে (বোন্লেয়ারের সৌন্দর্য এরণীয়) দূসর ভয়, অন্ধকার সন্দেহ জাগছে হৃদয়ে। তাঁর দৃষ্টি আচ্ছন্ন করেছে ভয় ও অন্ধকার বিষাদ।

১৩৪৮ সালের প্রেগে লরার মৃত্যু হয়েছে। লরার মৃত্যুতে তিনি নিঃশেষ মৃত্যু কামনা করতেন, তিনি এই মলিন পৃথিবী, স্বর্গ, আত্মা ও মৃত্যুকে ঈর্ষা করতেন, কারণ সকলেই লরাকে পেয়েছে, তিনি হারিয়েছেন। মৃত্যুই তাঁর জীবন নষ্ট করে দিয়েছে নিষ্ঠুরতায়; তবু মৃত্যু তাঁকে আহ্বান করছে না। তাই মৃত্যুর কাছে নিজেকে সমর্পণ করে দিতে চাইতেন। আবার মৃত্যুকেও তিনি প্রশংসা করতেন, এই মৃত্যু তাঁকে বঁধেছে, আবার মুক্তি দিয়েছে। লরার মৃত্যুতে শোকের পর স্বপ্ন-আনন্দ দিয়েছে সে,^{১৩} কিন্তু লরার জীবনে পেত্রিকা প্রভুরীভূত, অন্ধকারে পরিপূর্ণ। মৃত্যুর কিছু আগে লরার শারীর উপস্থিতি তাঁর প্রেমকে উজ্জ্বলিত করেছিল, তাই পেয়ে-হারানোর প্রেমের তীব্রতা সবচেয়ে বেশি। স্বপ্নে লরা এসে ধরা দেন, শুধু হৃদয়ের বোঝা-নামানো নয়, কবিতার শিল্পে তাঁকে মূর্তিমতী করে তোলার খ্যাতি তাঁকে আনন্দ দেয়। কিন্তু এখন তিনি লরার দেহের পাশে যেতে চান। দান্তের

প্রভাবে লরার জীবনের ছবি আঁকেন তিনি দিব্য আলোর তুলিতে। তাঁর কাব্য সংগীতকে বাতালে ভাসিয়ে দেন। লরাকে জানবার জন্তে তিনি জীবনে ক্লান্ত। জীবনের এই জুড় সমুদ্রে তিনি নিমগ্ন আলোড়িত হচ্ছেন।^{১৪} 'জীবনানন্দের পঙক্তি মনে আসে : 'আমি ক্লান্ত প্রাণ এক, চারিদিকে জীবনের সমুদ্র সন্দেশ') অতীতের স্মৃতি মনে করে হৃদয়কে সাধনা দেন। লরা যে তাঁর প্রতি বিরূপ ব্যবহার করেছেন, তা তাঁর মঙ্গলের জন্তই। কল্পনায় মনে করেন খগে লরার পাশে তিনি আছেন; মর্ত্যে যে তাঁকে ভালোবেসেছেন তাঁর কথা বলছেন।

বয়েস বাড়বার সঙ্গে সঙ্গে প্রেমের তীব্রতা হারিয়ে গেছে, ঈশ্বরের কাছে নিজেদের পাপ নিয়েছেন পেত্রার্কী, আত্মজীবনীতে বলেছেন : 'যৌবন আমাকে প্রভাবিত করেছে, মনুষ্য আমাকে সরিয়ে নিয়ে গেছে, কিন্তু বৃদ্ধ বয়স আমাকে শুধরেছে, অভিজ্ঞতা আমাকে এই সত্য শিক্ষা দিয়েছে যে যৌবন ও যুগ মিথ্যে, এই সত্যই আমি বহুকাল পড়াশোনা করেছি।' শুধু প্রেমের স্মৃতি একটা ছলনা এখানে। তাই কুমারী মারির কাছে মাটিতে গড়া বুদ্ধ মানব প্রার্থনা জানিয়েছেন মুক্তির জন্তে, তাঁর পাপ কালনের জন্তে, পাকারোক্তি করেছেন তাঁর প্রেমের। তবু কি তিনি মুক্তি পেয়েছেন লরার প্রেমের কাছ থেকে? 'ত্রিয়োন্কি'র কাব্যে দাস্তুর 'কন্সেদিয়ার' আদর্শে তেরজা রিমায় প্রেমকে তিনি জ্যোতির্ময় করে তুলতে চেয়েছেন।

পেত্রার্কী দাস্তুর দিব্য প্রেম ও বোকাচ্চিওর যৌন তীব্র শারীর প্রেমের মাঝখানে কতবিস্তৃত। দুয়েরই আকর্ষণ তাঁর কাব্যে তীব্র; তাই বিরোধ প্রচণ্ড ও আধুনিক। এই বিরোধের মধ্য দিয়েই তাঁর কাব্যের নাটকীয়তা অগ্নি শিল্পরূপ পেয়েছে; এ শুধু অষ্টক-ষট্ঠকে বিধা বিভক্ত নয়, প্রতি পঙক্তির মধ্যে এর বিরোধের অস্তিত্ব আছে। তিনি শুধু সনেট রচনা করেননি, বাস্তব কান্টোনে, মাদ্রিগাল ও হোরাসের আদর্শে ওডও রচনা করেছেন, এগুলির মূল্যবিশ্লেষণ দরকার। মধ্যযুগে পেত্রার্কীর মতো কবিতায় বিস্তৃত শিল্পের রচনামূল্য আর কাউকে দেখতে পাওয়া যায় না, বিস্তৃত কবিতা পেত্রার্কী থেকেই শুরু। দাস্তুর কবিতার জীবন, দর্শন, ধর্মীয় তত্ত্ব, রাজনীতি, দেশপ্রেম ভাষ্যের ইনিদের মতোই সামগ্রিক রূপ নিয়ে এসেছে, পেত্রার্কী শুধু নিজের হৃদয়ের কথা বলেছেন কবিতায়। পেত্রার্কীর কবিতা অলংকারে পূর্ণ, এই কথা পাউণ্ডের যথার্থ নয়; ছবি ও বেদনায় স্পষ্ট। এই হৃদয় বাইরের জগৎ সম্বন্ধে প্রেম সম্পর্কে

সম্মুখ সংশয় অস্বপ্ন করে কখনো উন্নতি হচ্ছে, কখনো বিবাদগ্রস্ত হচ্ছে, কখনো বিবাদ-উন্নতি মিশে এক হয়ে যাচ্ছে, কখনোই বহির্জগৎ জানছে না, প্রকাশ করেছে না, শুধু আত্মচৈতন্যে লম্বিত হচ্ছে; লরার কোনো ক্ষয় আমরা জানিনা, লরারই তাঁর বহির্জগৎ, অর্থাৎ রিয়্যালিটি। কবিতায় নিজেই বলেছেন যে ভালোবাসা লম্বা বিন্দু কল্পনা শোক কান্নার ইন্দ্রিয়ময়তা থেকে তাঁর অপূর্ব মধুর সংগীত সৃষ্টি হয়েছে।^{১৫}

১. Pace non trovo, e non ho da tar far guerra
২. Vergine bella, che di sol vestita
৩. Tanto gentile e tanto onesto parela donna mia
৪. l' mi son pargoletta bella e nova, che son venuta
৫. Chiare, fresche e dolci acque
৬. Tal paura ho di ritrovarmi sole
৭. E veggìola passar sì dolce e ria
che l'alma trema per levarsi a volo ;
৮. Tu se'mes au hasard la joie et les dé'sastres
Et tu gouvernes tout et ne ré'ponds de rien.
৯. Qual paura ho quando mi torna a mente
১০. এই বোধই কি আমরা পরবর্তীকালে অত্মস্থানী অস্তিত্ববাদী দর্শনে পাইনা ?
১১. Gentil mia donna, i veggio
১২. Passa la nave mia colma d'oblio
১৩. Occhi miei, oscurato e 'l nostro sole
১৪. Ite, rime dolenti, al duro sasso
১৫. I'vidi in terra argelici costumi

বোকাচ্চিওর সাহিত্যভাবনা

বোকাচ্চিওর লেখায় আমরা গল্পের আধুনিক মনস্কতা লক্ষ্য করি। দাস্তে পেত্রার্কো ও বোকাচ্চিও এঁরা সকলে লাতিনে সাহিত্য রচনা করেছেন ঠিকই, কিন্তু মাতৃভাষায় সাহিত্যরচনা করবার কৃতিত্ব এই তিনজনেরই। তিনজনেই ফ্লোরেন্সের প্রাদেশিক ভাষাকে গ্রহণ করে সাহিত্যকে চিরায়তিক মূল্য দিয়ে গেছেন। যদিও ইতালি ভাষা লাতিনসমৃদ্ধ, কিন্তু ইতালি তখন বিভিন্ন উপ-ভাষায় বিভক্ত, বিভিন্ন প্রদেশ বিভিন্ন রাজার দ্বারা শাসিত এবং স্বতন্ত্র, ফলে ইতালির ভেতরে রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক কোনো ঐক্য ছিল না, দাস্তে ফ্লোরেন্সের অশালীন ভাষাকে ভিত্তি করে ইতালির একটি সর্বজনীন ভাষা তৈরি করতে চেয়েছেন। সুতরাং দাস্তের ভাষার মধ্যে বাস্তবতা ও মার্জনা একই সঙ্গে লক্ষণীয়, পেত্রার্কো এই রীতি গ্রহণ করেছেন। বোকাচ্চিও মূলত ফ্লোরেন্সের বাস্তব ভাষার সতেজ সঙ্গীবতাকে চরিত্রের মধ্যে ও ঘটনায় প্রকাশ করতে সক্ষম হয়েছেন। ইতালিতে ফ্লোরেন্সই ছিল তখন প্রজাতান্ত্রিক, সুতরাং প্রজা বা সাধারণ মানুষের হৃদয়ের কথা প্রকাশের সুযোগ ফ্লোরেন্সই ছিল। ফ্লোরেন্সকে ঘিরে ছিল ধৈর্যচ্যাবী রাজতন্ত্র, সেখানে সম্মানিত ছিল লাতিন, বলা হতো, ভাবপ্রকাশের ভাষা লাতিন ছাড়া হতে পারে না। অশালীন ভাষা উন্নত ভাবপ্রকাশ করতে পারে না, জনসাধারণের ভাষা কলুষিত, জনসাধারণ থেকে দূরে থাকতে হবে। এই কারণেই দাস্তের আলোচ্য বিষয় *De Vulgari Eloquentia* (অশালীন ভাষাপ্রসঙ্গে)। এই অশালীন ভাষার মধ্যে দাস্তে কবিতায় বহু অর্থ ব্যঞ্জিত করতে চাইলেন, সেই সঙ্গে ভাষা হয়ে উঠলো মৌল, মার্জিত, উজ্জ্বল ও শিষ্ট। এই গুণেই সাধারণ্যে প্রচারিত হলো এবং উজ্জ্বল মাতৃভাষায় যে বিষয় বলবে, সেগুলি হলো *Salus*, *Venus*, *Virtus* (রাষ্ট্রের নিরাপত্তা, প্রেম ও নৈতিক উৎকর্ষ)। এই বিষয়গুলির মধ্য দিয়ে যুক্ত হবে আনন্দ ও শিক্ষা। খৃস্টীয় ধর্ম বা নীতিই হলো শিক্ষা, আর শব্দের আভরণে আনন্দ, ভালো থাকবার মধ্যেই আনন্দ। নীতি ও আনন্দের পরিণামে

দ্বায়ে হোমারকেই স্বীকার করেছেন, দ্বায়ে প্রাচীন ধারা ও ঐতিহ্য স্বীকার করেছেন এখানে। কিন্তু এই ঐতিহ্য থেকে বেরিয়ে এলেন নীতিকবিতার কান্টলোনে রূপকল্প আত্মীকরণে, কবির ব্যক্তিজন্মের প্রকাশই প্রধান হয়ে উঠলো, এখানে দ্বায়ে আধুনিক। ব্যক্তিজন্ম ও মাতৃভাষায় মিলনগাথার মধ্যেই দ্বায়ে আধুনিকতা।

বোকাচ্চিও এই মাতৃভাষাকেই গ্রহণ করলেন, কিন্তু দ্বায়ে থেকে অনেক দূরে এগিয়ে এলেন আমাদের কাছে। সেই যুগে কাব্যসাহিত্য সম্বন্ধে প্রচলিত ধারণাকে তিনি বর্জন করলেন। মানুষকে শুধু মানবতার দিক থেকে দেখলেন; পৃষ্ঠীয় নীতিশিক্ষা নয়, মানুষের মানবিক অমুভূতিই প্রকাশ করলেন তাঁর গল্পে, সেখানে দেশের শ্রেণীর ও ধর্মের বিভেদ নেই (৪/১)।

বেনেসাঁসের যুগে কাব্যসাহিত্য সম্পর্কে কতকগুলি বোধ গড়ে উঠেছিল, যুগের মধ্যে বিশ্বাশ্রয় যখন মাথা চাড়িয়ে ওঠে, সাহিত্যে তার প্রতিক্রিয়া দেখা যায়, তখন ভ্রমের আতঙ্ক ভূতের মতো ছাড়িয়ে পড়ে সর্বত্র। কবিদের জীবনে, তা থেকে মুক্ত হবার জগ্গে কাব্যসাহিত্যে জীবনের বিচ্ছিন্নতা দেখা যায়। এই বিচ্ছিন্নতা থেকেই বেনেসাঁসের কাব্য ও সাহিত্যের আদর্শ গড়ে উঠেছিল তখন।

এই চেতনা থেকেই ক্লাসিকাল রূপগঠনের জন্ম গ্রীক ও লাতিন আদর্শ এসেছিল সে সময়; ভাষায় ও সংস্কৃতিতে স্বদেশপ্রেম; সেই সঙ্গে জগ্গে উঠেছিল অজ্ঞাত অবাবিরোধ, এই অবাবিরোধ থেকেই জনগণের ভাষা থেকে কাব্য সাহিত্যকে দূরে সরিয়ে রেখে লাতিনে সাহিত্যরচনার প্রবণতা এসেছিল, কেননা সাধারণ লোকের বিশ্বাশ্রয় ব্যভিচার ও মৃত্যু ও যুগের সাহিত্য-রচয়িতাদের বিতৃষ্ণা জুগিয়েছে; যেহেতু সাধারণ লোক ছন্দ ও মিল ভালোবাসে, তাই ছন্দ থেকে মিলকে বর্জন করতে চেয়েছেন তাঁরা। এই মিলহীন কবিতাকে রহস্যের গোপনতায় ছবোধ্য করে তুলতে চেয়েছেন রূপক ও সংকেত ব্যবহার করে; বস্তুর চেয়েও সাহিত্যাত্মকরণ প্রবল, রূপের অত্মকরণে এই প্রবৃত্তির প্রকাশ প্রকট। এই রূপ শেষ পর্যন্ত একটা সৌজ্ঞেয় মতো বাইরে ভ্রম মাস্তি, এই ভ্রম ও সৌজ্ঞেয় প্রকাশ পায় রাজা-রাজ্ঞীর কাহিনীতে। এই সামাজিক রীতি-অনুসারেই সাহিত্যের শ্রেণী ও রূপকল্প তৈরি হয়েছে। ট্রাজেডি এদের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ, কারণ ট্রাজেডিতে রাজা ও রাজকুমারদের কাহিনী বর্ণিত। এদের জীবনের ঘটনার ওপর ভিত্তি করেই ট্রাজেডির মূট বহন করা হয়, তাই

মঞ্চ ও পোশাক এমনি রাজকীয়। কমেডি মধ্যবিত্ত শ্রেণীদেব নিয়ে রচিত। এদের পোশাক, আচারব্যবহার, রীতিনীতি সবই মধ্যবিত্ত শ্রেণীকে কেন্দ্র করে, তাই তাদের কাজ ও ব্যবহারের জন্ত আইনের খারস হয়, এই আইন রাজার ও রাষ্ট্রের। বুর্জোয়া ও ব্যক্তিগত জীবন থেকে গ্রহণ করা হয় এর গুণ, এদের ভাষায় প্রতিদিনের, নিম্ন ও উচ্চবিত্তের মাঝামাঝি। আর প্রহসন হলো। একান্তই নিম্ন শ্রেণীর, এদের ভাষাও অশালীন। তাই ট্রাজেডির মধ্যে ভাষার উচ্চতা ও গাভীর্ষ, ব্যক্তির আভিজাত্য, বাক্যের পূর্ণতা ও স্বাচ্ছন্দ্য অনস্বীকার্য। সেইহেতু ট্রাজি-কমেডিও সেযুগে ঘণ্য মনে হতো, কেননা দুই শ্রেণী কখনো একত্র মিশতে পারে না। এমনভাবে নাটকের সঙ্গে কাব্যের রূপকল্পও তৈরি হয়েছে; মহাকাব্যের মধ্যে প্রকৃত রাজকুমারই নায়ক, তারই অভিযান বর্ণিত হয় ছন্দে; এই অভিযানে সে তার পূর্বসূরীদের খুঁজে পায়। মহাকাব্যের মধ্যে বহুশ্রেণীর লোক থাকলেও রাজকীয় পরিবেশের জন্ত মহান হয়ে ওঠে এর পটভূমিকা, সেই সঙ্গে থাকবে সৌজন্ত। পরে জাতীয়তাবোধের সঙ্গে মাতৃভাষার প্রতি প্রেম ও দেশের নায়কের প্রতি শ্রদ্ধা এসেছে ইতিহাসের মধ্যে। এই কারণেই রোমান্স পরিত্যক্ত হয়তো, এতে অভিজাত বোধ নেই।

ট্রাজেডি যেহেতু রাজারাজড়াকে নিয়ে রচিত, সেইহেতু শাসকদের শিক্ষা দেবার জন্তেই ট্রাজেডির সৃষ্টি। ট্রাজেডির ভয়ঙ্কর ঘটনার ভেতরে উচ্চাকাঙ্ক্ষী রাজারা যাতে শিখতে পারে কেমন করে তাদের পতন ঘটে, এই শিক্ষা যেন তারা পায় এবং প্রজারাও যাতে বুঝতে পারে যদি আইন না মেনে উচ্ছৃঙ্খল-তায় জীবন কাটায়, তাহলে কি অত্যাচার নেমে আসতে পারে। কমেডি শিক্ষা দেয় সাধারণ লোককে মূর্থতা এড়াবার জন্তে, ব্যক্তিগত জীবনে স্থখী থাকবার জন্তে, বিশৃঙ্খলা পরিহার করতে। আর মহাকাব্য শিক্ষা দেয় যুদ্ধ-জীবীদের মহান আদর্শ প্রতিফলিত করতে এবং লিরিক কবিতার সৃষ্টি হয়েছে কবির পৃষ্ঠপোষককে প্রশংসা করবার জন্তে। এসব মতের বিরুদ্ধে কান্তেল-ভেত্রো অনেক নূতন কথা বলেছেন সেযুগে; কবিতা শিক্ষা দেয় না, শুধু আনন্দ দেয়, অস্ত্র কোনো গুণ এর নেই; নাটকের তিন ঐক্যের জন্মও দিয়েছেন তিনি। তবু মোটাগুটি এই সব নীতিই অক্ষুণ্ণত হয়েছে মধ্যযুগ থেকে রেনেসাঁসের যুগে।

মধ্যযুগে ধর্মের আওতায় কবি ও কবিতার স্থান খুব উঁচুতে ছিল না, তারা মনে করতো কবির ভাঁড়ামি করে নতুবা আয়োদ ও স্তুতি জোগায়। বোদ্-লেয়ারের ‘পণ্য কবিতা’র মতো এদের কবিতা পাষণদম, আকাশের নীল

নেই, কবিতার পুষ্টির জন্যে দালীর মতো মন্দিরে কীলরখণ্ডী বাজাতে যায়, আর উপবাসী হয়ে বিদূষকের পোশাক পরে, বিচিত্র রঙের প্রহসনে ইতর-জনগণকে আমোদ জোগায়।

কবিতার এই হীন কলঙ্ক থেকে রেনেসাঁলের সমালোচকেরা কবিতাকে মুক্তি দিতে চাইলেন, বিশেষ করে বোকাচ্চিও; কবিতা বাইবেলে উল্লিখিত আছে, নৈবী অল্পপ্রেরণায় এর সৃষ্টি। এই অল্পপ্রেরণা যার মধ্যে আছে, সে কবি; তাকে পবিত্র মহাপুরুষ বলা যায়। প্রফেটের ধারণা এখন থেকেই শুক, ডগবানের মতো কবিও প্রজাপতি, এবং প্লেটোর অল্পপ্রেরণার আদর্শ তখন থেকেই গৃহীত। পাখির সমানও জোটে তখন, রাজারাজড়ারা তাদের পৃষ্ঠ-পোষকতা করে। রাজা ও নোবলদের সঙ্গে সহবাসে কবিদের কবিতাও মহান হয়ে ওঠে। তখন থেকেই রাজপ্রাসাদে এই কথা প্রচারিত হয় যে কবিতাকে শিকার যুদ্ধ বা অন্ত্র অলস ক্রীড়ার সঙ্গে তুলনা করা চলে না। মহান ব্যক্তির আবার কবিতাকে ছাপিয়ে প্রকাশ করতে চাইতো না, পাছে এই সামান্য কাজের জন্যে তাদের লজ্জা প্রকাশ পায়। যারা উচ্চ বংশজাত, অথচ কবিতা রচনা করে, তারা আবার ঘোষণা করলো নীচ জাতীয় লোকদের জন্যে কবিতা-চর্চা নয়। রাজপ্রাসাদই তার উপযুক্ত স্থান, স্পেন্সার একথা জোরের সঙ্গে বলেছেন, কবিতাকে সাধারণ লোকদের হাত থেকে দূরে সরিয়ে নিতে হবে, নোবলদের হাতে সমর্পণ করতে হবে। তিনি ক্ষুব্ধ হয়েছেন এবং আক্ষেপ করেছেন যে কবিতা এখন রাজকুমার ও পুরোহিতরা রক্ষা করে না, অতি নীচ অশালীন হয়েছে বলে কলুষিত হয়েছে, অপরিচ্ছন্ন হাত কবিতার নিভৃত রহস্যকে দূষিত করতে সাহস পায়, তার পবিত্র বস্তুকে পায়ের নীচে মাড়িয়ে যায়, যা ছিল সিংহার ও রাজার যন্ত্রের বিষয়। এই কারণেই শিক্ষা ও অভিজাত বংশ বিশেষভাবে প্রয়োজনীয়। সভা-কবিদের প্রতি ঘৃণা তখন থেকেই জন্মে। ক্লাসিক সাহিত্যের প্রতি বিশ্বাস আসে। এই বোধ আসে, কবিতা শিক্ষাদাতা, তাদের সব জানতে হবে। কবিতার ব্যাপারে কোনো শিক্ষাই বাহ্যিক নয়, তাদের শিল্পিসত্তার সঙ্গে পাণ্ডিত্যের যোগ থাকবে। কবিতার আনন্দময় শিক্ষা থাকবে। কবিতা যে প্লেটোর দ্বারা নিষিদ্ধ হয়েছে, এইসব সমালোচক তাকে পরিহার করেছেন, জীবনে বেঁচে থাকতে হলে তিনটি জিনিস দরকার : ইতিহাস বা শাসকদের শিক্ষা দেয়, কবিতা বা লোকদের শিক্ষা দেয়, এবং বাগ্মতা ব্যবহারজীবীদের শিক্ষা দেয়। রাষ্ট্রে বেঁচে থাকতে

হলে কবিতার প্রয়োজন, কারণ কবিতার বিপজ্জনক অহুভবের কালন ঘটে।

মধ্যযুগের কবিতাবিষয়ক চিন্তা থেকে কবিতাকে মুক্ত করবার জন্য এমন জায়গায় নিয়ে যাওয়া হয়েছে, যাতে তাদের মিলনসেতু ভেঙে গেছে এবং যুগে যুগে এই বিভ্রমই ঘটেছে। কবিতার নামে একদল পশু আন্দোলনের ও ক্ষুতির লাইসেন্স পায় বিভিন্ন বাবসায়িক পৃষ্ঠপোষকতায়, আর একদল পাণ্ডিত্যের নামে পাষণ্ডমূর্তি তৈরি করে বিদ্যেব্রতের কোঠায় বদ্ধ রাখতে চায়। মধ্যযুগেও এইসব বোধই প্রচলিত ছিল, তা থেকে সাহিত্যকে মুক্ত করলেন দাস্তুর, পেত্রার্কী ও বোকাচ্চিও। তাঁদের রচনায় ও সাহিত্য-আলোচনায় সাহিত্যের শ্রেণীর বিভেদ মুছে গেল, মাতৃষের মতো রূপের বিচিত্রতা এলো সর্বত্র, সব মানুষই তাঁদের সাহিত্য পড়ে আনন্দ পায়, ভাষার পার্থক্যও ঘুচে গেল; হৃদয় ও পাণ্ডিত্য এখানে মিলের উপাদানের মতো, আদর্শ অনুসরণ করেও নূতনরূপ তাঁরা দিলেন সাহিত্যে; তা হলো জীবনের।

কবিতা সম্পর্কে বোকাচ্চিওর ধারণা সে যুগে একান্ত আধুনিক। দাস্তুর মধ্যে কবিতার রূপ প্রাচীন পন্থায় এসেছে, আধুনিকতা এসেছে পরোক্ষভাবে, কিছুটা রাজনৈতিক কারণে। মধ্যযুগে কবিতা বিপরীত কোটিতে ঘূর্ণা ছিল। শিশুরা মাতৃকালে বসে কবিতার শিক্ষা লাভ করে, আর এই শিক্ষা পূর্ণ করে দর্শন, কেননা দর্শনের মধ্যে বুদ্ধির উৎকর্ষ। কবিতা হচ্ছে রঙিন খেলনা। এই কারণে রূপকের আড়ালে, ধর্মের আবরণে, বুদ্ধির ষড়যন্ত্রে কবিতাকে হৃদয়ের উৎসার না ভেবে একটা কৃত্রিম পণ্য করেছিল তারা। দাস্তুর শ্রেষ্ঠ কাব্যে এই রূপক ও ধর্মতত্ত্ব বর্জিত হয়নি। বোকাচ্চিও এসে এই রূপকের আড়াল ভেঙে দিলেন, ধর্মের নীতিকথাকে বিদায় দিলেন জীবনের মূল্যে। যদিও প্রেমই তাঁর বিষয়বস্তু, কিন্তু প্রেমকে ক্রোধাতুরদের মতো কৃত্রিম ও গোপন করে আড়াল করে প্রকাশ করলেন না; প্রেম ইঙ্গিতময় যৌনমিলনে সার্থকতা পায়, অপ্রাপ্য ও দৈবী নয়। মনস্তত্ত্ব ও বাস্তবতাই তাঁর লক্ষ্য।

বোকাচ্চিও দাস্তুর জীবনী আলোচনায় বলেন কবিতাকে সামগ্রিকভাবে দেখতে হবে, দাস্তুর সেখানে শুধু নিজের কাব্যে রচনার কথা বলেছেন ভাষার ক্ষেত্রে। বোকাচ্চিও কবিতায় ধর্মকে বাদ দেন নি, কিন্তু ধর্মনীতিকে পরিহার করেছেন। বাইবেল যদি কবিতা হয়, তাহলে তা দৈব প্রেরণায় লেখা হয়েছে, এবং গোপন সত্য ব্যক্ত হয়েছে তার মধ্য দিয়ে, পবিত্র আত্মা এবং কবির

কোনো ভেদ নেই। এদিক দিয়ে দেখতে গেলে বাইবেলের সঙ্গে বর্তমান কাব্যের কোন প্রভেদ দেখা যায় না। এবং মিথুগুলির মতোই কাব্য রয়েছে, এবং এই মিথের মতোই জীবন, আর এই মিথের মতোই ধর্ম ও চিরকালীন সত্য নিহিত। যেমন স্টার্টার্ন শুধু দেবতা নয়, সে সময়ও; সময় জন্ম দেয় ও ধ্বংস করে, তাই স্টার্টার্ন সব সন্তানের মতো চারটিকে বেঁচে আর সব মেরে ফেলে।

বোকাচ্চিও দেখিয়েছেন কবিতার শক্তি বহু। কামুক ব্যক্তির বাবে কবিতা পড়ে সময় নষ্ট না করে প্রেম করে মদ পেয়ে ঘুমিয়ে সময় কাটিয়ে দিতে পারেন। দর্শনে যাদের জ্ঞান খুব ভালো-ভালো তারা চোপ উঠে বলে কবিতা হচ্ছে আয়ুর্বেদ ও কুতিবাজ। আইনজীবী, যারা প্রকৃতই অশিক্ষিত, অর্থলাভের জন্তেই যাদের শিক্ষা, তারাও কবিতাকে খুণা করে; কারণ কবিতাচর্চা অর্থোপায়ে বাধা দেয়। তার বলে, এটা সত্যি হাস্যকর যে কবি হয়ে ছেঁড়া আমাকাপড়ে ঘুরে বেড়ায়, যেখানে আইনজীবী হয়ে অর্থ ও প্রতিপত্তি লাভে কোনো বাধা নেই। এরা চায় হৈ-চৈ শব্দ চিংকার সঙ্কট; আর কবি চায় অবসর শান্তি নীরবতা ও খ্যাতি। ধর্মবেত্তারা হচ্ছে সবচেয়ে মারাত্মক; তারা বলে কবিতা মিথ্যা, দুর্বোধ্য, কামুকতায় ভরা, অখুঁটান দেবতার অসম্ভব ও বাজে কাহিনীতে ভর্তি। কবিতা মানুষদের ভ্রান্ত পথে নিয়ে যায় প্রলোভন দেখিয়ে, অপরাধের প্রবৃত্তি সৃষ্টি করে, প্রাচীন কবিদের লেখা পড়া পাপ। এরা উদাহরণ দেয় প্লেটোর। বোকাচ্চিও বলেন, কবিতা মূর্খের কাছে দুর্বোধ্য, কিন্তু কবিতা মহান, এবং মহৎ ব্যক্তির চিরকালই কবিতাকে পৃষ্ঠপোষকতা করে এসেছে। কবিতা মিথ্যা এ কথা যারা বলে তারা কবিতার প্রকৃতি ও রহস্য উপলব্ধি করতে পারে না। ওভিদের ‘প্রেমের শিল্প’ এই জাতীয় বই হলেও হোমার ভার্জিল হোয়াস কখনও এই জাতীয় গ্রন্থ লেখেননি, ওভিদের মতো কবিকেই প্লেটো নির্বাসিত করতে চেয়েছেন। অনুপ্রেরণা ও শিক্ষা এই দুইয়ের মিলনই হলো কাব্যতা। বোকাচ্চিওর বিরুদ্ধে অভিযোগ তিনি যুরোপীয় সাহিত্যকে অখুঁটান করে তুলেছেন। বোকাচ্চিও এর উত্তরে বলেছেন খুঁটান ধর্মের বীজ এতো গভীরে যে তাঁর লেখায় এর দ্বারা কোনো বিপদ হবে না। আর তিনি নিজেও খুঁটান, যারা প্রকৃতই খুঁটান ও শিক্ষিত, তাঁরা তাঁর লেখায় কতিগ্রস্ত হবেন না। বাইবেল যদি কোনো শিক্ষা দিয়ে থাকে, তাহলে তাঁর লেখার মতোও সেই শিক্ষা আছে।

ধর্মের সঙ্গে কবিতা বা সাহিত্যের যোগ আছে ঠিকই, কিন্তু বিষয়বস্তু

নির্বাচনে কবিদের স্বাধীনতা থাকা দরকার। এই স্বাধীনতাতেই কবির সার্বকতা, এখানেই তিনি প্রাচীনকে মেনে নিয়েও আধুনিক। এই স্বাধীনতা তাঁর গল্পে।

এই আধুনিকতার প্রকাশ তাঁর কবিতায় বতোখানি, তার চেয়ে অনেক বেশি তাঁর গল্প গল্পগ্রন্থ ‘দেকামেরোনে’। চতুর্থ দিনের গল্পের ভূমিকায় যে যে কথা বলেছেন তাতে তিনি ধর্মকেও অস্বীকার করেছেন স্পষ্টভাবে। বোকা-চ্চিওর সমালোচকেরা বলেছিলেন ‘পার্নাস্‌হুসের’ কাব্যদেবীর সঙ্গে থাকা উচিত তাঁর এই বয়সে। এর উত্তরে তিনি বলেছিলেন, দেবীর সঙ্গে বেশিদিন থাকা যায় না, বতোটা দেবীরা আমাদের সঙ্গে বাস করেন। দেবীর কাছ থেকে সরে এলে তাঁদের মতো রূপ পৃথিবীতে মেগে মাহুয বাস করতে পারে, এর জন্য তাকে নিম্না করবার কোনো মানে হয় না। আর দেবীরাই নারী, যদিও নারীরা দেবীদের মতো উচ্চভূমিতে প্রতিষ্ঠিত নয়। প্রথম দৃষ্টিতে তারা তাঁদের মতোই দেখতে, এই কারণেই তিনি রমণীদের প্রতি অহুরক্ত। এবং তাঁর জীবনে নারীরা সহস্র পঙক্তি কবিতা লিখিয়ে নিয়েছে, সেখানে দেবীরা তাঁকে দিয়ে একটি লাইনও লিখিয়ে নিতে পারেন নি। তারা তাঁকে সাহায্য করেছে, পথ দেখিয়েছে কেমন করে লিখতে হয়। এই গল্প লেখার সময় এই রমণীরাই তাঁর কাঁধের ওপর দিয়ে দৃষ্টি ফেলেছে। তিনি এই কথাও বলেছেন, নারী হচ্ছে প্রকৃতি, এদের বিরুদ্ধে গেলে প্রকৃতি প্রতিশোধ নেবে। এ যেন রবীন্দ্রনাথেরই কথা। নারীদের উদ্দেশ্য করে বলেছেন : ‘ভগবান আমাকে শরীর দিয়েছেন যা দিয়ে তোমাদের আমি ভালোবাসতে পারি, যেখানে আমার মাত্ম! তোমাদের কাছে শপথবদ্ধ শৈশব থেকে, কারণ তোমাদের চোখে আলো উজ্জ্বল হয়ে ওঠে, তোমাদের অধর থেকে মধুর মতো ধ্বনি বেরিয়ে আসে, তোমাদের স্নিগ্ধ প্রেমের দীর্ঘশ্বাসে অগ্নিশিখা জ্বলে ওঠে।’ সত্যতঃ নারী ও প্রকৃতি এখানে এক। এবং গল্প ও রোমান্স কাহিনীর সঙ্গে পাঠক হিসাবে নারীর সংযোগ এখান থেকেই। তাঁর বয়সের সম্বন্ধে উত্তর দিয়ে বলেছেন, প্রাচীন যুগে কাভালকাস্তি দাস্তে ও চিনো যদি প্রেমের কবিতা লিখতে পারেন, তাহলে তাঁর দেখি কোথায় ?

এই একশটি গল্প পড়লে মনে হয় না বোকাচ্চিও ধর্মের কোন তাত্ত্বিক রূপ জ্ঞানতেন বা বিশ্বাস করতেন, যে ধর্মতত্ত্বের কথা দাস্তের মধ্যে ও কিছুটা পেত্রার্কার কবিতায় পাওয়া যায়। এই গল্পগুলি হয়তো আধুনিক ছোট গল্পের মতো নয়, টেল্‌ জাতীয়, কিন্তু কাহিনীকাব্যের সার্বকতা এর সর্বত্র। গল্প বলার জাহ্ন

ছড়িয়ে আছে, পড়তে বললে শেষ না করে ওঠা যায় না। তখনকার ইতালির সমস্ত শ্রেণীর চরিত্র এতে ফুটে উঠেছে, রাজা হুলতান থেকে সামান্ত ভূক্ততম ভিথিরিও চিত্রিত। ভূত্যের সঙ্গে রাজকুমারীর বার্ষ প্রেম, কুসীদ-জীবী পুত্রের সঙ্গে ইংলণ্ডের রাজকুমারীর বিবাহ সমস্ত বাঁধ ভেঙেছে। দেশ দিশ্রুত হয়েছে ইতালি থেকে স্পেন আলেকজান্দ্রিয়া ইংল্যান্ড ফ্রান্স জার্মান এথেন্সে। এবং এই সব দেশের ভৌগোলিক বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে মানুষের জাতিগত স্বাভাব্য ধরা পড়েছে।

ইতালির মেঘেদের যৌনসঙ্গমের আনন্দের মধ্যে ধর্মীয় নীতি আদর্শ হে-ন প্রথর নয়, কিন্তু ইংলণ্ডের রাজকুমারী দেহদান করবার আগে বিবাহের পূর্বে গুপ্তের কাছে সততার শপথ করিয়ে নিয়েছে ভাবী স্বামীকে দিয়ে। বোকাচিও প্রেমে নরনারীর নিবিড় যৌনমিলনকে কখনো ঘৃণা করেননি। আদর্শের দিক থেকে এই শারীর প্রেমকে উচ্ছৃঙ্খলিত করেছেন। সমস্ত গল্পের মধ্যে এই কথাই বলতে চেয়েছেন যৌনসঙ্গম আনন্দময় ক্রিয়া, এর মধ্যে পাপ শাস্তি অপরাধ কিছু নেই। এই ইন্দ্রিয়ময় তীক্ষ্ণতা তাঁর গল্পে সর্বত্র। মধ্য-যুগের নারীবিষেষের পটভূমিকায় এই মনোভাব অনেকটা তীব্রতা এনেছে। কিন্তু তীব্রতা আনলেও যে কোতুক ও আনন্দের সঙ্গে পৃথিবীর অঙ্গীলতম গল্প বলেছেন তার তুলনা নেই। মধ্যযুগে নারী নরকের দ্বার, পুরুষের কামনা শয়তান, এই শয়তানই তৃপ্ত হচ্ছে নারীর দেহে, এবং নারীর নরকই পূর্ণ আনন্দে শয়তানকে তৃপ্ত করে লার্ধক হচ্ছে যৌনমিলনে। আলিবেশ ও রাস্টিকের গল্পে পুরোহিততন্ত্রের মধ্যে প্রচলিত প্রবাদকেই জীবনের ছবিতে রূপায়িত করেছেন তিনি। এই গল্প বলার ভঙ্গি ও কোতুকময় হাসি একটা রঙিন ছাওয়া এনে দেয়। বরং এদিক থেকে রূঢ় অঙ্গীলতা ফুটে উঠেছে পুরোহিত গিয়ারির মাদি ঘোড়ার তৈরি করবার কাহিনী মধ্যে। বোকাচিও নারী সম্বন্ধে আর একটি কথাও বলতে চান, পুরুষ নারীর কাছে যৌনসঙ্গমে কামনার তৃপ্তি ও আনন্দ চায়, পুরুষ এই মিলনে শেষ পর্যন্ত ক্লান্ত হয়ে হেরে যায়, কিন্তু নারী অনিশেষিত উৎস। নারীর হৃদয়ের ইন্দ্রিয়ময় আকর্ষণে নরনারীর সামাজিক অবৈধ যৌনমিলনকে তিনি ভেমন নিন্দা করতে চান না, কিন্তু অর্থের জন্তে নারী যদি দেহদান করে অস্ত্র পুরুষকে স্বামীর অজান্তে, সেই নারীকে তিনি জীবন্ত পুড়িয়ে মারতে চেয়েছেন। চতুর্দশ শতকের নরনারীর এই মিলনের ছবিকে নিবিড় পরিবেশে ফুটিয়ে তুলেছেন তাঁর লেখায়।

তাঁর ঘৃণা ফুটে উঠেছে রোমান ক্যাথলিক ধর্মের বিরুদ্ধে; পুরোহিত, চার্চ, পাত্রীদের যে ভণ্ডামি ব্যভিচার যৌনতা দেখিয়েছেন তাতে তাঁর নিষ্ঠুরতাই ফুটে উঠেছে। প্রবাদের মতো বলেছেন পুরোহিতের কোনো কথা বিশ্বাস করবে না। অথচ অস্ত্র যে কোনো খ্রীস্টীয় প্রতি তাঁর সহায়ভূতি ও সমবেদনা ব্যক্তি মাহুকের মতো, হুমতো বা কৌতুক মিশেছে সঙ্গে। দাস্তের কাব্য দৈবী, পেত্রার্কার কবিতায় ব্যক্তিগত বিষাদ, বোকাচ্চিওর গল্প মাহুকাব্য, এর জগৎ তাঁর গ্রন্থের নাম 'হিউমান কমেডি'। সব মিলে সেই যুগের বাস্তব মহাকাব্য, অনেকে ধর্মের প্রতি বিতৃষ্ণা দেখে বোকাচ্চিওকে ভুলে যাবার সঙ্গে তুলনা করেছেন। তাঁর লক্ষ্য স্বর্গ বা নরক নয়, একান্ত বাস্তব জীবন।

ঠিকই, অধিকাংশ গল্পে বোকাচ্চিও নরনারীর যৌন আকাঙ্ক্ষার তৃপ্তিকে তৃপ্তি ঘটিয়েছেন। কাস্তেল গুইমিয়েমোর প্রাসাদে দস্যুর দ্বারা লণ্ঠন হয়ে শোভিত রাত্রে ব্যাবসায়ী যে ভাবে বিধবার আতিথ্য ও আপ্যায়ন পেয়েছে ও পরে তার সারা রাত্রি দেহের নিরন্তর আনন্দ পেয়েছে, তা যৌনতা ছাড়া কিছু নয়; অথবা ভুল করে স্বামীর বিছানায় না গিয়ে এক রাত্রির অতিথির কাছ থেকে আনন্দ আনন্দ পেয়েছে যে নারী, সেই নারীকে দেহগত কামনার রূপ ছাড়া অস্ত্র কিছু দিয়ে ব্যাখ্যা করা যায় না; কিন্তু স্বামীর প্রেমে ও তার প্রতি নিষ্ঠাও যে নারী দেখাতে পারে বহু কষ্টের মধ্যে, তাঁরও জলন্ত ছবি বের্নাংগের জীবন কাহিনীতে (২/২) ও মাদোন্না বেরিতোলার চরিত্রে (২/৬) চমৎকার ফুটে উঠেছে। তখনকার যুগে শাসনা ও কালের রাজনৈতিক আন্দোলনে মাদোন্নার স্বামী বন্দী হয়ে নিখোঁজ হয়ে যায় একটি পুত্র বেপে, সে তখন গর্ভবতী, লিপারিতে দ্বিতীয় পুত্রের জন্ম হয়, নাপ্লসে আসতে চেষ্টা করে জাহাজে, প্রতিকূল বায়ুর জগ্রে জাহাজ ছাড়তে পারেনা, সমুদ্রতীরে থাকে; তার নিত্য কাজ ছিল স্বামীর জগ্রে বিলাপ, সমুদ্রতীরে বিলাপ সেরে সন্ধ্যার ভার মুক্ত করে যখন সে এলো, একদিন দেখলো তার দুই পুত্র ও খাজী কোথায় উধাও। স্বামী ও পুত্র হারিয়ে বালির ওপরে সে মুহিত হয়ে পড়লো। চেতনা পেয়ে দেখে কোথাও যাবার জায়গা তার নেই, ঘাস খেয়ে ক্ষুধা নিবৃত্তি করলো। এই সময় একটি হরিণীকে দেখতে পেল, কাছের গুহা থেকে বেরিয়ে আবার বনে ছুটে গেল সে। মাদোন্না হরিণীর গুহায় ঢুকলো, দেখতে পেল সজোজাত দুটি হরিণশাবক, কয়েক ঘণ্টা আগেই জন্মেছে, হরিণশাবকদের দেখে এতোই মুগ্ধ হলো যে তাদের কোলে তুলে নিয়ে বুকের দুধ দিলো, হরিণশাবকেরাও আপত্তি করলো না, যেন তাদের মায়ের দুধ

পাচ্ছে, এমনি ছুঁ খেতে লাগলো ; সেই থেকে এরা তাদের মা ও এই মানবীকে পৃথক করে দেখেনি। ঘাস ও জল খেয়ে, স্বামী পুত্রদের জন্ত বিলাপ করে, নিঃসঙ্গ সমুদ্র উপকূলে হরিণশাবকদের মতোই লজ্জা পেয়ে দিনপাত করে। পরে যখন কুব্জরাদে রাজপ্রাসাদে নিয়ে এলো তাকে, তখন হরিণী ও হরিণশাবককে ছাড়তে পারেনি, নিঃসঙ্গ থাকে। সবে ও অস্ত পুরুষকে গ্রহণ করেনি একদিনের জন্তে। এই লতীয়া ও মাতৃহের জন্তেই হয়তো বোকাচ্চিও এর নাম দিয়েছেন মাদোরা।

ষোড়শ শতকের কমেডি নাটকের বিচিত্র প্রটের জটিলতা দেকামেরোনের দ্বিতীয় দিনের গল্পগুলির মধ্যেই পাওয়া যায়। এমনভাবে কাহিনী সাজিয়েছেন তাতে যেমন বিচিত্র ঘটনার অস্বাভাবিকতা ও জটিলতা দেখা দিয়েছে, তেমনি এই চরিত্রের মধ্য দিয়ে বিভিন্ন চরিত্র জলন্তভাবে স্পষ্ট কথা বলে উঠেছে। ওদের কথা ভক্তি ও দেহের বিভিন্ন ভক্তিমা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। পণ্ডিতেরা বলেন বোকাচ্চিওর লেখায় ভাষার কথা ও জাতিগত বৈশিষ্ট্য, পঞ্চাঙ্গের ধ্বনি ও গানের স্পন্দন বিষয়বস্তু অল্পসারে বিচিত্রভাবে ধরা পড়েছে। চরিত্র পরিবেশ ঘটনার বিভিন্নতা অল্পাধী ভাষাও স্বতন্ত্র হয়েছে। এ বিষয়ে তাঁর গুরুদেব দাস্তে। দাস্তে ভাষায় চেয়েছিলেন 'grandiosa vocabula'। ভাষায় গাঙ্গীর্ষ আনতে গেলে শিষ্ট বা বিগৃহস্থ (pexa) ও অমসৃণ (hirsuta) দুই শব্দেরই দরকার। মধ্যযুগে ধারণা ছিল কাব্যে শুধু বিগৃহস্থ বা মসৃণ শব্দট ব্যবহৃত হবে। দাস্তেও এই ধারণা পেয়েছিলেন আর্নোর কাছ থেকে। মধ্যযুগে ক্রবাহুর কবিতায় দুবোধ্য (trobar clus) ও বোধ্য (trobar leu) এই দুই শ্রেণীর মধ্যে স্পষ্ট প্রভেদ ছিল। দুবোধ্যপদ্ধতির কবিতাকে শুষ্ক ও অস্পষ্ট করতে পক্ষপাতী; এই জটিলতায় কবিতার গভীরতা বাড়ে; আর স্পষ্ট পদ্ধতির বলতেন কবিতা বোধ্য না হলে ওর কোনো মূল্যই নেই। দাস্তে দুয়ের মধ্য পথ নিয়েছেন; বলেছেন, উন্নত বিষয়বস্তু অল্পসারে ট্রাজিক স্টাইল তৈরি করতে হলে শব্দের উৎকর্ষের সঙ্গে গঠনের উন্নত রূপ দরকার; এজন্তে তিনি একটি তৃতীয় শ্রেণীর উদ্ভাবন করেছেন, যার মধ্যে দুয়ের গুণই আছে, তার নাম হলো trobar ric. ভাষায় এই সংমিশ্রণ বোকাচ্চিও মেনে নিয়েছেন কাব্যে ও গল্পে। এই দম্ভই আমরা ওয়ার্ডসওয়ার্থ ও কোলরিজের মধ্যে দেখি, যার পরিণত রূপ একালে এলিঅটে।

তাঁর গল্পগুলি বিচ্ছিন্ন, কিন্তু গল্পবলিয়েদের ভূমিকার জন্তে একটা যোগসূত্র ও

সজীবতা এসেছে। আইডিয়া বা বিষয়বস্তুও মোটামুটিভাবে যথাক্রমে এই দশ
 রকম : ভগবানের অমের্য করুণা, এই কারণেই পাপ করেও পুরোহিতেরা
 স্বর্গে যায়; পবিত্র বস্তুর প্রতি পরিহাস ঘটলে বিপদ ঘটতে পারে; মন শুদ্ধ
 না হলে ধর্মে বোন ব্যভিচার আসে; ভাগ্য ও ধনীনিধন নির্বিশেষে নরনারীর
 প্রেম; প্রেমের শুভ ও নিয়ন্ত্রণী শক্তি; বুদ্ধির চাতুর্ধ্য; বোকা স্বামীর জীবনে
 জীবী লাম্পটা; অর্থের বিনিময়ে নারীর দেহদান; প্রেমের ভুলেই অপ্রেম
 থেকে বাঁচবার জন্তে বুদ্ধির বিচিত্র শক্তি; ও উদারতা। সমস্ত গল্পেই
 ইতালির নরনারীর ইঞ্জিয় ও বুদ্ধির তীক্ষ্ণতা বর্তমান। দাঙ্কে যুরোপের
 প্রেমের গোপন বিষুদ্ধ আদর্শকে মূর্তিময় করেছেন বিরহের আগুনে; আর
 বোকাচ্চিও মিলনকে মানবমূল্যে বাস্তব পূর্ণতা দিলেন।

তার গল্পের বিকল্পে অভিযোগ সহজে তিনি সচেতন ছিলেন; গল্প শেষ
 হলে উপসংহারে তারই উত্তর দিয়েছেন একে একে। অভিযোগ, নীতিপরায়ণ
 ও সত্য নারীরা এই কাহিনী পড়বে না; তিনি বলেছেন একথা ঠিক নয়, যদি
 শিষ্ট ভাষায় গল্প বলা যায়, তাহলে কোনো গল্পই অশিষ্ট নয়। ২. কোনো
 গল্পে যদি অসংযম দেখা দিয়ে থাকে তাহলে তার জন্ত দায়ী গল্পের নিজস্ব
 প্রকৃতি। ৩. ভাষার তুচ্ছতাও এসেছে নরনারীর প্রাত্যহিক জীবনে ভাষার
 ব্যবহারের জন্তে, আর ব্যবহার না করেও উপায় নেই। চিত্রী যদি খুস্টকে
 পুরুষ ও ইভকে নারী করে ক্রুশবিদ্ধ করবার যথেষ্ট অধিকার পায়, তাহলে গল্প
 লেখক পাবে না কেন? ৪. আর নীতিপরায়ণতা দাবিও করা যায় না, এ
 গল্পগুলি গির্জায় বা দার্শনিকদের স্কুলে বলা হয় নি, বলা হয়েছে উদ্ভানে যেখানে
 আনন্দই মুখ্য; এই গল্পগুলি বলেছে ও শুনেছে তারা যারা তরুণ ও তরুণী,
 পরিণত বয়স্ক, এদের বিভ্রান্ত হবার বিপদ নেই। জীবন বাঁচাতে গেলে
 পাজ্যমাণ্ড অনেক সময় মাথায পরতে হয় বিসদৃশ হলেও। ৫. গল্প ক্ষতিকারক
 না শুভ নির্ভর করে শ্রোতার মানসিক প্রবৃত্তির ওপর। মদ স্বাস্থ্যকারী, কিন্তু
 যে জরে ভুগছে, তার কাছে বিপজ্জনক। বার মন দূষিত, ভালো ভাষায়
 বললেও তা তার কাছে ক্ষতিকারক হবে। শাস্ত্রগ্রন্থের মধ্যে কি দূষণীয় কিছু
 নেই। ৬. প্রত্যেক বস্তুরই তার নিজস্ব উদ্দেশ্য আছে, যখন তাকে ভ্রান্তভাবে
 ব্যবহার করা হয়, তখন উন্টো ফল ফলে। এই গল্প পড়ে যারা ভালো কিছু
 লাভ করতে চায় করতে পারে, ইচ্ছানুযায়ী মন্দও টেনে বার করতে পারে।
 ৭. গল্পগুলি যেমনভাবে বলা হয়েছে, তেমনি লেখা হয়েছে; হুতরাং যারা

বলেছে তাদের বলার মধ্যেই ভালোমন্দ নিহিত। আর কোন স্থটির মধ্যে ক্রটি নেই। ৮. বিচিত্র বলেই বিভিন্নতা এসেছে গুণে ও চরিত্রে। ৯. সংক্ষিপ্ততার গুণ আচরণ করা ছাত্রদের কর্তব্য সময়কে ব্যবহার করবার ভিত্তে, রমণীদের নয়। ১০. অনেকে মনে করেন হাসিঠাট্টা ও পরিহাস এর মধ্যে অত্যধিক, রমণীরা পছন্দ করেন বলেই এটা করা হয়েছে, হাসির হাওয়ায় তাদের দুঃখ উড়ে যাবে। ১১. পুরোহিতদের সম্বন্ধে ভাষা দূষিত ও বিবাক্ত হয়েছে। এ সম্বন্ধে তিনি বেপরোয়া। ১২. সময়ের পরিবর্তনের সঙ্গে তাঁর ভাষারও পরিবর্তন ঘটেছে।

একশটি গল্পের তথ্যের সত্যতা সম্পর্কে সংশয় জাগতে পারে, কিন্তু ভূমিকায় গল্পের পরিবেশ বিষয়ে বলতে গিয়ে ১৩৪৮ সালের কালো মৃত্যুর মহামারী সম্বন্ধে যে বর্ণনা দিয়েছেন তখনকার ফ্লোরেন্সের, তাতে বোকাচ্চিওর পর্যবেক্ষণশীলতার সঙ্গে জীবনবোধ ও গল্প বলার দক্ষতা প্রকাশ পেয়েছে, এবং এই গল্পের বাস্তবতা ও সত্য চিত্র কামুর La Peste উপন্যাসকেও হার মানায়। চসার প্রেক্ষাকার সঙ্গে ১৩৭২ সালে পাদ্রায় সাক্ষাৎ করেছিলেন, দামে সম্বন্ধে গভীর অন্ধবোধ নিয়ে এসেছিলেন, কিন্তু বোকাচ্চিওর গল্প বলার রীতি ও কাহিনী শিখে এসেছিলেন ইতালি থেকে। Teseide-এর কাহিনী সংক্ষিপ্তভাবে নাইটের কাহিনী হয়েছে; Il Filostrato থেকে Troylus and Criseyde কাহিনী রচনা করেছেন বিস্তৃতভাবে। অনেকেই মনে করেন চসার বোকাচ্চিওর 'দেকামেরোন' পড়েননি, 'ক্যাণ্টারবেরি টেলসের' মকের প্রতি গৃহকর্তার খুশির কথা গল্পে, পুরোহিতের গল্পে, শমনতলবকারের কাহিনীতে, ব্যবসায়ীর গল্পে 'দেকামেরোনে'র বহু গল্পের ছায়া আছে, বোকাচ্চিও ও চসার দুজনেই পুরোহিততত্ত্বের ওপর ক্ষুধ। শেক্সপিয়রের 'মার্চেন্ট অব ভেনিস' নাটকে (১০/১)-এর মঞ্জুকাহিনী, 'অল্'স ওয়েল' নাটকে (৩/২)-এর জিলেতের প্রেমের কাহিনী, 'সিথারলিন' নাটকে (২/২)-এর বেনাবোর বাজিধরার গল্প, ট্রয়লাস ও ক্রেসিডায় Il Filostratoর প্রভাব সুস্পষ্ট। তবে ছদ্মবেশের কবিত্বপ্রতিভা পৃথক, বোকাচ্চিওর যৌন মিলন ও ইন্দ্রিয় তীক্ষ্ণতা লওনের পরিবেশে স্নিগ্ধ ও গভীর প্রেমে রূপান্তরিত হয়েছে প্রকৃতির বিচিত্র সৌন্দর্যে, ঘটনা চরিত্র-বিশ্লেষণে রূপ নিয়েছে, প্রেমে ও জীবনে gentillesse এসেছে, আপাত আনন্দদায়ী গল্পের পরিবর্তে এসেছে বাস্তব জীবনের সমগ্র জীবন মাছুষের সজীব চিত্র বা উপন্যাসের মহাকাব্যিকতা নিয়ে আসে।

উন্গারেস্তির কবিতা

ওসেগ্রে উন্গারেস্তির কবিতা সত্যি অস্বস্তিকর ; অ্যাক্টিস্টল নাটকের প্রসঙ্গে বলেছিলেন, নাটকের আকার এমন ছোট হবে না যাতে বুঝতে কষ্ট হয়, আবার এমন বড়ো হবে না, যাতে ধারণা করা যায় না । স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষ হওয়া বাঞ্ছনীয় । এই নীতি ও আদর্শ উন্গারেস্তির কবিতায় নেই । তাঁর কবিতা যেন আমাদের দেশের উৎকীর্ণ লিপির মতো; এতো সংক্ষিপ্ত সংহতি অভাবনীয়, অথচ বেদনায় নিবিড়, নিবিড় বলেই অল্পভূতি গানের ধ্বনির রেশের মতো নিয়ত প্রসারিত হচ্ছে ; প্রসারিত হতে হতে দূর দিগন্তে মিলিয়ে যাবার সময় সহসা আমাদের ধূপের গন্ধের মতো অদৃশ্যভাবে আচ্ছাদিত করে দেয় ; এই আচ্ছাদনে আমরা নীরবতার গন্ধে পূর্ণ হতে থাকি । নীরবতা শুধু ধোয় নয়, শব্দের ধ্বনি ও ছন্দ ও পর্বততির মধ্যে বেদনার নীরবতা গোপনে এসে আমাদের আরো সুদূর নীরবতায় নিয়ে যায় । ইতালির আধুনিক কবিতায় বিশেষ করে লেওপার্ডির কবিতা থেকে, নীরবতা একটি প্রধান বিষয় ; কিন্তু এই নীরবতা এখানে পূর্ণ মহিমায় গভীরতম রহস্যের অভ্যন্তর নীরবতায় নিয়ে যায়, যে নীরবতায় পূর্ণ জীবন আলোকিত হয়ে ওঠে । ‘উৎসব-সঙ্ক্যা’ কবিতায়, লেওপার্ডি এক জায়গায় বলেছেন : ‘সব শাস্তি ও নীরবতা, সব কিছু শেষ হয়ে গেছে এই জগতে, তাদের আর কোনো কথা নয় ।’ (১) অর্থাৎ উৎসবের আলো মরে গেলে অন্ধকার নীরবতার মধ্যেই জীবনের পরিণতি । এখানে নৈরাশ্রের ব্যথার বেদনার সংগীত বাজছে । কিন্তু ‘অসীম’ কবিতায় যে নীরবতার কথা বলেছেন লেওপার্ডি তা উন্গারেস্তির চেতনাকে দীপিত করে । পাহাড়ের ওপর বসে কবি ঝোপঝাড়ের বেড়া পেরিয়ে মহাদেশ দেখছেন, মানবজগতের নীরবতা ও প্রগাঢ় প্রশান্তির চেয়ে আরো কিছু নীরবতা দেখেছেন কবি । (২) এবং এই নীরবতা শূন্যতা আনছে না আগের কবিতার মতো, বরং এই জীবনের পূর্ণতাকে আরো ব্যাপ্ত করছে, এবং পান্থালের অসীম মহাদেশের নীরবতার ভয়ও (৩) এখানে জাগছে না । তবু কবির হৃদয় ভয়ে পরিপূর্ণ । মহাদেশের নীরবতায় মিলিয়ে যাবার ও হারিয়ে যাবার ভয় । কিন্তু উন্গারেস্তির কবিতায় যে নীরবতার আলোর স্রোত আমাদের ভালিয়ে নিয়ে যায়, সেখানে কোনো ভয় নেই, ঘন নেই, সংঘাত নেই, বাইরের নীরবতা, যার অন্ত নাম আলো, হৃদয়ের গভীর প্রবেশকে আলোকিত করে দেয়, এবং এই আলো ও নীরবতা যখন ওঠে তখনই

সৌন্দর্যের রমণীর পবিজ্ঞ ও বিভক্ত সৌন্দর্যকে কবি লাভ করেন। 'উষা' কবিতায় উন্পারেত্তি বলেছেন : M'illumino/d'immenso. এই দুটি পঙক্তির চারটি শব্দের একটি পূর্ণ কবিতা। এর সঙ্গে যুক্ত হয়েছে শিরোনাম। শিরোনাম থেকেই বোঝা যায় উষা কবির হৃদয়কে আলোর স্রোতে ডালিয়ে অসীমে নিয়ে গেছে। এই অসীম দেশ ও কালে। বাইরের উষা ও হৃদয়ের উষা এক হয়ে গেছে আনন্দের বেদনায়। এবং আনন্দ বেদনার প্রকাশ বলেই, হর্ষবিষ্ময়ের ধ্বনিময় গাঢ় উচ্চারণ, যে উচ্চারণ জাহ্নময়, এবং জাহ্নময় হবার জগ্জেই ধ্বনির সঙ্গে বস্তুর সমতা রক্ষিত হচ্ছে, শব্দের অর্থ নয়, ধ্বনির সংগীতেই প্রসারিত করে দিচ্ছে আমাদের অশুভূতিকে। সংগীতের ব্যঙ্গনার মধ্যে যেমন একদিকে অশুপ্রাস আছে, তেমনি ধ্বনিহীন নীরবতা কাজ করছে, এখানেও শাদা জাংগা চমকে উঠছে, 'উ' এবং 'ও' ধ্বনি দীর্ঘ কোমল প্রসারিত, তার সঙ্গে মিশছে 'দু' ধ্বনির গন্ধ মেশানো কোমল তরঙ্গ, 'সু'-এর ককশতা তাদের তীব্রতা বাড়িয়ে দিয়েছে, প্রথম 'মু'-এর যতি এবং 'দু'-এর যতি থামতে বাধা করে, এখানেও শব্দের ধ্বনির মধ্যে নীরবতা, 'মিনো' (mino) ও 'মেন্সোর মিল একাত্ম নয়, সাদৃশ্যের ইঙ্গিতে সুদূরপ্রসারী। উচ্চকিত ধ্বনি নেই, প্রথমে মনে হয় কানের ভেতরে গুঞ্জন, এই গুঞ্জন প্রসারিত হতে হতে এমন ব্যাপ্ত হয়ে যায়, যেখানে আলোকিত নীরবতা গোপনে আমাদের আচ্ছন্ন করে, তখন মালামের নীরবতার সংগীত আমাদের স্পষ্ট করে তোলে আমাদের চৈতন্য, যেহেতু এটি চৈতন্যের কলস, সেইহেতু এই সংগীত শুধু প্রকৃতির নির্বোধ অস্তিত্বের উল্লাস প্রকাশ করে না, আমাদের বুদ্ধির্গাওকে নাড়িয়ে দেয়, এই সংগীতের মধ্যে চৈতন্য ও বুদ্ধি একই সঙ্গে যুক্ত, এবং আমাদের সংবেদনায় চৈতন্যের মধ্যে অতি-ইন্দ্রিয়ের পরাজগৎ এসে ব্যাপ্ত করে দেয় জাগকর্তা ছাড়াই, তখন ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের রহস্যময় গূঢ় ও অজ্ঞাত প্রাতীক ছলতে থাকে, যার অর্থ আমরা কখনোই বুঝতে পারি না, এই ছবোধ্য রহস্যের মধ্যেই আমাদের বেঁচে থাকবার আনন্দের সার্থকতা, বুদ্ধি সেখানে হার মানে, স্বজ্ঞার আলো প্রেরণা হয়ে ওঠে। উন্পারেত্তির কবিতা এই বিশুদ্ধ জগতের, তাই তার ভাষা ধ্বনি ছন্দ যতি বিভক্ত হয়ে ওঠার চেষ্টা করে, চিত্রকল্পের অর্থ ধ্বনির সুরে প্রকাশ, কাহিনীর যুক্তিবিজ্ঞান নেই। এ ঘেন নারকোলের ভেতরে জলের গভীরে ছোট্ট শাঁসের বিশুদ্ধ গুপ্ততার আকাজক্ষা শব্দের ধ্বনির মধ্যে। নারকোলের কঠিন খয়েরি ছালের নীচে খোসা, খোসার পর শক্ত আবরণ শিরা-উপ-

শিরায় আবৃত, তার নীচে নারকোলের শাদা স্বাদিষ্টতা, এর পরে দ্বিধা শাস্ত্র
মিটি জল, জল পেরিয়ে তার গভীরে অস্তিত্বের শাঁস। উন্গারেস্তি সমস্ত আব-
রণ ঝেড়ে ফেলে জলের ভেতরে গভীর শাঁসের অস্তিত্বকে শব্দের প্রতীকে ফুলিয়ে
দিতে চেয়েছেন কবিতার জাহ্নময় একটি উচ্চারণে। আনন্দ ভালেরির কাছ
থেকেই পেয়েছেন, কিন্তু বহু দূরে নিয়ে গেছেন এই আদর্শকে। আমার মনে
হয় প্রতীকী কবিতার শেষ পরিণতি উন্গারেস্তির কবিতায়, এর পরে এই
রীতির নতুন আবিষ্কার একরকম অসম্ভব মনে হয়। ‘পা’ (৪) কবিতায় ভানেরি
বলেছেন, আমার নীরবতার শিশু, ধীরে ও পবিত্রতায় মাটিতে পা রেখেছে,
তোর পা দুটি আমার সচেতন শয্যায় যেতে যেতে বরফ ও শুষ্ক হয়ে গেল, এই
পা দুটি যখন বরফের মতো স্থির শাদা হয়ে গেল, তখনই একে কবি ঐশী ছায়া
ও বিশুদ্ধ সত্তা ভাবতে পারলেন, পরমের সঙ্গে তার একাত্মতা ঘটল; তাই
একবার দীপ্তির বলে তিনি চিৎকার করে উঠেছেন বিস্ময়ে। সুতরাং এই পরম
নীরবতার শিশুর পা হয়েই কবির কাছে প্রেরণা হয়ে নেমে এসেছে কবিতার
পানের জগতে। কল্পনাই ঐশী ভাবনা। কিন্তু ভালেরি শাস্ত্র হতে চান না পরমের
স্বপ্নের পুষ্টি পেয়ে, অর্ধীর প্রতীক্ষায় তাঁর কাবা এবং তাঁর স্বপ্ন পরমেরই পদযুগল,
তার পদধ্বনি নিয়ত বাজছে, আসছে, লীলা জাগিয়ে তুলছে, শুষ্ক করছে না।
এই বিরোধ, প্রতীকার আনন্দ ও বেদনা, সংঘাত ভালেরির কবিতাকে তীব্র
করে তুলেছে। কিন্তু উন্গারেস্তির কবিতার এই সংঘাত নেই, পরম এসে যেন
তাকে ব্যাপ্ত মহিমায় আলোকিত করে দিয়ে গেল সুহৃৎ, এই তারই সংগীতের
ধ্বনিতে দিগদিগন্ত কোমল গন্ধের বাতাসের মতো স্পন্দিত। মালার্মেও এই
নীরবতারই স্বর পেতে চেয়েছেন, কিন্তু বরফের মধ্যে রাজহাঁসের শুষ্কতার মতো
নীরবতা প্রাণহীন ও শুষ্ক হয়ে গেছে। উন্গারেস্তির কবিতা সেখানে প্রাণময়।

যখন এই কবিতা পড়ি, তখন আমাদের ভেতরের জগৎ আপনা হতেই খুলে
যায় ফুলের পাপড়ির মতো, যে বেদনায় আমরা অসাড় ছিলাম, কবির শব্দের,
ধ্বনির, স্বরের ও ছবির ঘায়ে আমরা সজাগ হয়ে উঠি; জগতের রহস্য, জীবনের
রূঢ়তা পাশাপাশি জেগে ওঠে এবং পূর্ণ বিশ্বের বোধ হৃদয়ে আলোয় ভরে
পড়ে, ব্যাপ্ত হয়। ‘উপহৃত ও চয়িত এ দুটি ফুলের মধ্যে অব্যক্ত অসীম শূন্যতা’
(Tra un fiore colto e l'altro donato l'inesprimibile nulla)
দুটি ফুলের পার্থক্য বুঝির ও হৃদয়ের কাছে; উপহার-পাওয়া ফুলের আনন্দের
নীরবতা শূন্যতার ব্যাপ্তির মতো প্রসারিত হতে থাকে। ফুল ছিঁড়ে নেওয়ার মধ্যে

অধিকারের বোধ, জীবন ও জগৎকে সংকীর্ণ করে, কিন্তু ভালোবাসার উর্দ্বাহতে কূল শালা বড়ের সঙ্গে প্রসারিত হতে হতে নীরবতায় মিলিয়ে যায়, ফুলের অস্তিত্ব হারিয়ে গিয়ে বিমূর্ত শালা বড়ের নীরবতা আমাদের উদ্ভাসিত করে। বতকণ উদ্ভাসিত না করছে, ততকণ দুই জগতের বাস্তবতা অভিপ্রত্যাক ও রুঢ়; তাই শূন্যতা (nulla) কবিতার শেষে এসেছে। প্রত্যক্ষ জগৎ চিত্রকল্পের ছবির মধ্যে স্পষ্ট, কিন্তু শেষে সুরে এই ছবি হারিয়ে যায়। সামান্য চিত্রকল্পের সাহায্যে জগতের বোধ গড়ে উঠেছে। এই সূক্ষ্ম উপলব্ধির উন্মোচনের মধ্যোই এই কবিতার চাবিকাঠি এবং কঠোর কর্মের রহস্য। একে সম্প্রসারিত করলে এই বোধ ব্যাহত হয়ে যায়। দুটি ফুলের পার্থক্যের চিন্তার অন্তরালের মধ্যোই ব্যাপ্ত চৈতন্যের অভিব্যক্তি আমাদের পেয়ে বসে। এটা করেন চিত্রকল্পের সাহায্যে, পরে শব্দের ও ধ্বনির বিস্তার, তারপরে থেমে যতি ও শূন্যতায়, শেষে সুরের নীরবতায়। তিনি জগৎকে মেনে নিয়েই এই জগৎকে আলোর মতো হালকা ও ফুলের মতো গন্ধ-ভরা করে তোলেন। স্তবরাং এই জগতের বেদনাকে তিনি অস্বীকার করেন না। তিনি যখন ঘুঘু সম্বন্ধে বলেন D'altri diluvi una colomba ascolto. তখন ঘুঘু, শোনা ও বক্তা এই তিনের বস্তু জগতের ধ্বনি ও বস্তুকে ছবি হিসাবে দিয়েই 'দ' 'আ' 'ল' 'ই' 'উ' ধ্বনির অনুপ্রাসের স্বকাবে ও সমারোহে প্রসারিত করেন, এর সঙ্গে জটিল ধ্বনির মিশ্রণ করেন 'ক' 'ম্' 'ব্' 'স্' 'ত্' এনে, তা না হলে অনুপ্রাস একঘেয়ে হয়ে যেত। অন্ত প্রাবনই মৃধা; তাই প্রথমে; কিন্তু পাখির ডাক শোনার মধ্যে পাখির ডাকের ধ্বনির উদাস ব্যাপ্তি এবং উড়ে যাবার গতি এক সঙ্গে ফুটে উঠেছে; এই উড়ে যাবার গতিই জলের প্রাবনে ব্যাপ্ত ও প্রসারিত হয়ে গেল দুই গতি মিলে গেল, জলের গতির মধ্যোই জীবনের স্পর্শ আসে বেশি এবং চলমান জগৎও তাতে বিধূত। এই নীরব গতিময়তাকে দুটি ছবির মধ্যে সুরের ধ্বনিতে উদ্ভাসিত করেছেন ব্যক্তিগত শব্দের রহস্তে। এবং কবির ব্যক্তিগত শব্দের রহস্ত পাঠকের হৃদয়কেও রহস্তে নাড়িয়ে দেয়; কেননা সংবেদনার মধ্যে এই বোধ কম বেশি স্পষ্ট হয়ে আছে। কিন্তু আশ্চর্য, উন্মোচনের কবিতায় এই অসীম নীরবতা থাকলেও রোমান্টিক কবিদের ভাবানুভূতি ও উজ্জ্বল নেই। প্রতীকী কবিতার পরমের নীরবতার সুরের সঙ্গে উন্মোচনের পাউণ্ডের মারফৎ জাপানের হাইকু কবিতার কর্মের আদর্শ পেয়েছিলেন, আর ইতালির কবিতায় সুর ও ছবিতো ছিলই। কবি যখন

একটি কবিতার যত্নের অঙ্কুশকে শব্দের বিস্তার পঙ্ক্তির সম্মুখ
অন্ত্যমিলের ধ্বনিতে পঙ্ক্তির পর্বেও যত্নে আলাদা করেন, তখন তার মধ্যেই
কবিতায় পুরো অঙ্কুশের তরঙ্গ, ঝাঁপ ও পতন পরিণতি লক্ষ্য করা যায়।
তিনি প্রথমে কিছু চিহ্ন দিয়ে হারিয়ে যাবার আবেগের শূন্যতা ব্যক্ত করেছেন,
তারপর প্রায় প্রতিশ্রুতি খামতে চাইছেন ; স্বর যেন রুদ্ধ ; থেমে থেমে ভাঙতে
ভাঙতে সিঁড়ির পর সিঁড়ি ধরে নেমে মরুভূমির মধ্যে গিয়ে পৌঁছেছেন, কবিতায়
অর্থের ধ্বনি নয়, ধ্বনির অর্থ, এই ধ্বনি যতির মধ্যে ও খামার মধ্যে, কবিতার
নাম ‘গোদিমেন্টো’ (godimento), বাংলায় এইরূপ : ‘আজ রাতে আমায় অনু-
শোচনা পেতে হবে যেমন করে একটি নেকড়ে মরুভূমির মধ্যে হারিয়ে যায়।’
হারিয়ে যাবার শূন্যতাই এখানে লক্ষ্য। কিন্তু মরুভূমির এই শূন্যতা এসেছে
নিজের পাপের থেকে, এখানেই দাস্তুর নরক উন্গারেস্তির কবিতায় অহুশোচনা
রূপে দেখা দিয়েছে, এবং পাপ ফুটে উঠেছে নেকড়ের মতো ভীষণ হয়ে, কিন্তু
ভীষণ নেকড়ের জলন্ত শক্তিও নরকের মতো মরুভূমিতে ও অহুশোচনায়
হারিয়ে যায়। এই পতিত মানুষের নরকের শূন্যতা প্রথমে বিদূর শূন্যতায়,
পরে শেষে মরুভূমির ছবিতে। রাত্রি, নেকড়ে, মরুভূমি স্পষ্ট ছবি, এর সঙ্গে
বিমূর্ত বিশেষ ‘অহুশোচনা’ বোগস্থাপন করছে, রাত্রির সঙ্গে অন্ধকার ও শূন্যতা
শেষ পর্যন্ত মরুভূমিতে প্রসারিত হয়েছে।

...Stanotte
avro
un rimorso
come un latrato
perso
in un
deserte.

মারিনেন্তি যখন ফিউচারিস্ট কবিতায় যান্ত্রিকতা ও তার বিপর্যয় এনে
বাইরের জগৎকে নতুন করে দেখতে চাইলেন, উন্গারেস্তি হৃদয়ের গভীরে
বিশুদ্ধ হৃদয়ের রহস্যকে উন্মোচন করতে চাইলেন এবং জগতের ভিতরে অনন্ত
রহস্য খুঁজতে চাইলেন তিনি। মারিনেন্তি চেয়েছিলেন যন্ত্রের ধ্বনিকে তুলতে,
উন্গারেস্তি শব্দের বিশুদ্ধতাকে আবিষ্কার করতে গিয়ে ধ্বনির গুঞ্জরণের মধ্য
দিয়ে শেষ পর্যন্ত নৈঃশব্দ্য বা নীরবতায় প্রবেশ করতে চাইলেন, শব্দের মধ্য

দিগ্বেশ শব্দের নীরবতা চাইলেন কবিতায়, যে নীরবতার মধ্যে বিশ্ব ও বস্তুর
 পাশাপাশি গুণে আছে, এবং এই নীরবতার মধ্যে দিগ্বেশ তিনি এক আধ্যাত্মিক
 অগন্তে যেতে চাইছেন, সর্বব্যাপী ধর্মীয় বোধে মিলতে চাইছেন মানুষ ও পৃথিবীর
 সঙ্গে। দ্বাত্তের নরক ও মুক্তি একই পঙ্ক্তির বিভিন্ন চিত্রকল্পে চকিতে ভেসে
 ওঠে। *Vita d'un uomo* কাব্যগ্রন্থের শেষ কবিতায় বলেছেন, (৪) উদ্ভাসিত
 মহাদেশের ঝাপসা না-দেখা অভ্যঙ্গল আলোকের মধ্য থেকেই জন্ম নিচ্ছে
 লিরিক স্রবের অপেক্ষা নরম আলো, এই আলোক জীবন ও তারকা, তারকার
 জীবনের গভীর প্রদেশে আছে নির্জনতা। আর বাইরে প্রচণ্ড জীবন।
 উন্মত্তের জীবনের দুই প্রান্তকেই ধরে আছেন, সেই নিম্পাপ নির্জনতা
 চাইছেন, সঙ্গে আছে স্মৃতি, হয়তো এই স্মৃতি বা অতীতের মধ্য দিয়েই জীবনের
 কবিরূপে হয়ে উঠতে চাইছেন উন্মত্তের। স্মরণ্য শুধুমাত্র
 গভীর ক্ষণের রহস্য নয়, আর ক্ষণের রহস্য জগৎকে বর্জন করে
 উদ্ভাসিত হতে পারে না। 'মনোবেদনা' নামক কবিতায় বলেছেন,
 'মরীচিকাপ্রান্তে হৃৎকর্তৃ স্বাইলার্কের মতো মিলিয়ে যাওয়া। অথবা সমুদ্র
 পার হয়ে কোয়েলের মতো প্রথম জঙ্গলে। কারণ আবার উড়ে যেতে সে
 ইচ্ছা করে না। কিন্তু অন্ধ সোনালী পাখির মতো অহুশোচনায় বাঁচতে চায়
 না।' এখানে মরীচিকা ও মরীচিকা থেকে পালিয়ে যাওয়া, এই দুয়ের দ্বন্দ্ব
 সমুদ্র পার হয়ে জঙ্গলে যেতে চাইছে। পাখির জীবনের দুর্ভাগ্য তাকে আবার
 মরীচিকা ও সমুদ্রের মধ্যে উড়ে আসতে হয় তার ইচ্ছা না থাকলেও। এই দ্বন্দ্বই
 মনের বেদনার কাছে চরম। কিন্তু এই মনোবেদনা অহুশোচনা আনে না,
 এই মনোবেদনার মধ্যেই হয়তো আনন্দ। এই নিয়েই বেঁচে থাকা, এই মনো-
 বেদনাই কবিকে বাঁচিয়ে রাখে সৃষ্টিকাজে। স্বাইলার্কের সঙ্গে ওয়ার্ডসওয়ার্থের
 কবিতার স্পীণ মিল আছে, তবে ওয়ার্ডসওয়ার্থের কবিতা শুধু বর্ণনাময়, একটি
 নির্দেশ ছুঁড়ে দেয়, আর এখানে উন্মত্তের কয়েকটি ছবিকে স্রব উড়িয়ে
 দিয়েছেন বাতাসে; এই ছবির মধ্য দিয়ে অহুভূতি আকাশ সমুদ্র ঝোপ জঙ্গল
 মরীচিকা কীটপতঙ্গ পাখি সকলকে একত্রে ধীরে ধীরে সকালের আকাশের মতো
 আলোময় করে তুলতে চেয়েছেন। 'নষ্টালজিয়া' কবিতায় শুধু কয়েকটি নরম
 ছবি, এই ছবিগুলির পরস্পরই কাহিনী ও অহুভূতির পরিণতি প্রকাশ করছে,
 রাজি শেষ হয়ে যাচ্ছে, রাস্তা নির্জন, প্যারিসে কাম্বার ঝাপসা রঙ জমে
 আছে, ত্রিভুজের কোণে একটি স্পীণাক্স মেঘের অসীম নীরবতায় সন্দেহ করছেন

কবি, মেয়েটির রুগ্নতা এবং কবির রুগ্নতা পাশাপাশি বাচ্ছে এবং তারা দুজনেই আছেন, তবু যেন ভেলে যাচ্ছেন। এই কবিতা! কিন্তু রাত্রি ও রাত্তার নির্জনতা, বেদনার অস্পষ্ট রঙ, মেয়েটির ক্ষীণ দেহের অসীম নীরবতার মধ্য রুগ্নতা ও কবির মনের রুগ্নতা যখন মিলে গেল তখন তাদের পাশাপাশি অস্তিত্বের মধ্য দিয়েই বহুদূরে ভেলে যাচ্ছি, পূর্বরাগ থেকে মিলনের অপূর্ব কাহিনী করেকটি ছবির মধ্য দিয়ে ব্যক্ত হয়েছে, এবং মিলনের সূদূরতা মুহূর্তে আমাদের সংক্রামিত করে।

কিন্তু এই দৃশ্য ও দুই জগতের পাশাপাশি থাকলেও প্রথম বিশ্বযুদ্ধের রুঢ় আঘাত কবির ব্যক্তিগত জীবনে পড়েছিল, সেই আঘাতের রূপ স্পষ্ট, তবে শিল্পের নীরবতায় সূদূর রহস্তে পরিব্যাপ্ত। এখানে শুধু স্বপ্ন নয়, রুঢ় জগৎ কবির কাছে কেমন ভাবে প্রতীকের মাধ্যমে এসেছে, তা লক্ষণীয়। কল্পনা (La Pietà) কবিতার প্রথমেই বলেছেন : আমি আহত মানুষ। এই আহত মানুষের বেদনাকেই কয়েকটি ছবির মালায় প্রকাশ করেছেন এখানে। এবং এই আহত মানুষের সঙ্গে খ্রিস্টীয় কল্পনা মিশে গেছে। কবি নিঃসঙ্গ মানুষের কাছে হাসতে চান, যেখানে তাদের কণ্ঠস্বর শোনা যায়। কবির অহংকার ও সদিচ্ছা আছে, সদিচ্ছা আছে বলেই মানুষের সঙ্গে তিনি, কিন্তু অহংকার তাঁকে দখলি ও নির্বাসিত করে রেখেছে মানুষের কাছ থেকে। তবু মানুষের জন্তে তিনি পীড়ন অমুভব করেন। এই মনস্তাত্ত্বিক জটিলতাই এই কবিতার উচ্চ নামেজ। তাঁর এই প্রশ্নগুলির মধ্যই এই পীড়ন ব্যক্ত, ‘আমি কি আমার কাছে ফিরে আসবার আর সুযোগ পাবো না?’ কেন এই প্রশ্ন, তার উত্তর দিচ্ছেন, ‘নাম দিয়ে তিনি নীরবতাকে ভিড় করে তুলেছেন।’ আবার প্রশ্ন, ‘আমি কি শব্দের বন্ধনে বাঁধা পড়বার জন্তে হৃদয় ও মনকে চূর্ণ বিচূর্ণ করে দিয়েছি?’ আবার উত্তর দিচ্ছেন, ‘আমি প্রেতের ওপর শাসন করি।’ এর পরে নিজের হৃদয়কে শুকনো পাতার সঙ্গে তুলনা করেছেন। এবং পরেই জগতের দিকে ফিরে তাকিয়েছেন, সেখানে শুধু অবিস্মরণীয় পশুর কণ্ঠস্বর শুনেছেন, প্রথাগত ধর্মবিদ্দের সম্বন্ধে ঈশ্বরের কাছে নালিশ জানিয়েছেন। নিজের ভেতরে পীড়ন এবং বাইরের জগতের এই পশুর কণ্ঠস্বর দুয়ের মধ্য থেকে আবার প্রশ্ন করেছেন : ‘জীবন থেকে তুমি আমাকে ঠেলে ফেলে দিয়েছ। মৃত্যু থেকেও কি আমাকে ঠেলে দেবে?’ এই ধর্ম বিশ্বাস জাগছে, তার পরেই বলেছেন, হয়তো মানুষ আশা করতে উপযুক্ত নয়। আবার প্রশ্ন করেছেন,

‘অহুশোচনার কর্না কি শুকিয়ে যায় কখনো?’ ক্যাথলিক ধর্মের কথা এসেছে এর পরে, ধর্মীয় বোধের কথায় পূর্ণ, কিন্তু যুদ্ধের বিতীষিকা দেখে কবির হৃদয় ব্যথায় কাতরে উঠেছে, মাহুষের ভবিষ্যতের অনিশ্চয়তার শেষ আশ্রয় খুঁজেছেন ভগবানের কাছে। এই মাহুষ, একঘেয়ে বিশ্ব, এর থেকে মুক্তি নেই। মাহুষের অহংকার, সে আশীর্বাদ আনছে নিজের ওপর। কিন্তু জ্বরের বিষাদগ্রস্ত হাতে সে শুধু সীমাহীন সংকীর্ণতা নিয়ে আসছে এখানে, মাকড়শার জালের মতো শূন্যে নিজেকে বাঁধছে, সে ভয় করছে না, কিন্তু নিজের চিংকার ছাড়া কাউকে সে বাধ্য করতে পারছে না। এই হচ্ছে বিজ্ঞানের অভিশাপ। একালে আমাদের ভাগ্য মাটির ঢিবির ছায়ার আশা। আমাদের হৃদয়ের মধ্যে রহস্যময় ঘা। এবং স্বরবিহীন নেকড়ের চিংকার করতে করতে কবি ক্লান্ত। তাই ঈশ্বরের কাছে চরম আনন্দ চান, হত্যা ছাড়া আলোয় উদ্ভাসিত হতে চান। ঈশ্বরের কাছে নিজেকে সমর্পিত প্রাণ করে তুলতে পারেন নি, কিন্তু আকাঙ্ক্ষা আছে, কারণ তাঁর মনের ও বাইরের জগৎ দুই, পীড়ন ও অত্যাচারে কলুষিত ও শূন্য। ‘আর বেশি চিংকার করো না’ (Non gridate piu’) কবিতায় উন্গারেস্তি যেন কবিতায় নিজের কবিত্ব ভুলে গেছেন, সমাজবাদী কবির মতো উচ্চ চিংকারে বলে উঠেছেন(৬) মৃতদেহ হত্যা করা থামাও, আর চিংকার করো না, আর চিংকার করো না যদি তাদের কথা শুনতে চাও, যদি তুমি শেষ না হতে চাও, তাদের গুণ্ণরশ শোনা যায় না। উদ্ভিদ ও ঘাসের চেয়ে তারা বেশি শব্দ করে না, স্থখে যেখানে কোন মাহুষ যায় না। এই জগতের নিশ্চেষ্টে তিনি তাঁর শৈশবকে হারিয়েছেন, চিংকারের স্বতি ছাড়া জীবনটা আর কিছুই নয়। নৈরাশ্র শুধু উঠছে, জীবনটা গলায় আটকে আছে। চিংকারের পাহাড় ছাড়া জীবনটা আর কিছুই নয়। স্বতিতে মনে পড়ে আমীর মহম্মদ স্ক্যাবকে। এই সমস্ত কবিতার মধ্য দিয়ে উন্গারেস্তি জীবনের রুঢ়তার কথাই ব্যক্ত করেছেন গভীরভাবে, যে রুঢ়তায় তাঁর মনের পীড়ন তীব্র হয়ে উঠেছে, এই পীড়নের মধ্যেই তাঁর সমাজ বাস্তবতা ব্যক্ত। কিন্তু এই পীড়ন ও অত্যাচার বাস্তব জগতে সত্য হলেও কবির হৃদয়ের গভীরে এক গোপন আকৃতি জগতের হৃদয়ের আকুলতার মতো কাজ করছে। যখন কোনো সন্ধতি পান না, তখনই হৃদয়ে অত্যাচারের বোধ জেগে ওঠে, কোন অদৃষ্ট হাত যখন তাঁকে কাজ করায় তখনই স্থখ। এমনি করে জীবনের বয়সের মধ্য দিয়ে চলেছেন তিনি, জীবনে চলার পথে এই স্থখ হচ্ছে নদী। এই কারণেই নদীর আকর্ষণ অহুভব করেন, এখন রাত্রি, কবির কাছে

মনে হচ্ছে তাঁর জীবন যেন ছায়ার ফুল। স্বাতির নির্জনতায় ছায়ার ফুলই কবিকে ও পাঠককে যেন ধীরে ধীরে রহস্যের নীরবতায় টেনে নিয়ে যাচ্ছে। গ্রীষ্মের সঙ্গে দোয়েল চলে যাচ্ছে, কবিও যাবেন, কীণ অঙ্ককার প্রেম চান না, যে প্রেম কবির এই স্বষ্টিক্রিয়াট, নীরবতায় হৃদয়ে অলে ওঠে।

তাকে সব সময় আলা দিয়েছে, গ্রীষ্ম কোনো উন্নততা আনে না, বসন্ত অশুভ কিছু নিয়ে আসে না, শরৎ তার নিবোধ গোরব নিয়ে চলে গেছে, নিরাবরণ ইচ্ছার অস্ত্রে নীত কোমলতম ঋতুকে উন্মোচিত করছে, অর্থাৎ নীতের অঙ্ককার কুহেলির ভেতরেই মুহূ, রহস্যময় কোমল হৃদয়, যা আমাদের অসীমের দিকে নিয়ে যায়।

‘পো’র কবিতার পর আমরা ধরে নিয়েছি ক্ষুদ্র কবিতা ছাড়া কবিতা হয় না, এ সত্য উন্গারেত্তি স্বীকার করলেও বহু দীর্ঘ কবিতা তিনি রচনা করেছেন। কিন্তু এই দীর্ঘ কবিতায় কাহিনী ঘটনাচারণ নেই, আছে ছবি, অর্থাৎ চিত্রকল্প ও স্বর যা বাইরের পৃষ্ঠার শাদা জাহ্নগার মধ্যে লাক্ষিয়ে চলে, হয়তো এই রীতি উন্গারেত্তি পেয়েছেন লাক্ষের কাছে। ইতালির কবিতায় চার জনের প্রভাব অপরিসীম, ভার্জিল, দান্তে, পেত্রার্কো ও লেওপার্ডি। বিস্তৃত জীবনের মধ্যে সৌন্দর্য যেমন ভার্জিলে আছে তেমনি মানুষের অসীম দুঃখ-বোধের যন্ত্রণায় ও ধর্মীয় বোধে পাপের অহুভূতি দান্তের কাব্যে আছে, পেত্রার্কো দিয়েছেন প্রেমের সেই হতাশা ও নিবেদ, যার আরো গভীর রূপ লেওপার্ডির কবিতায় পাই; তিনি বলেছেন তিক্ততা ও নিবেদই জীবন, অস্ত্র কিছু নয় (Amaro e noia la vita, altro mai nulla) এবং এই সব অহুভূতিই উন্গারেত্তির কবিতায়। কিন্তু ভার্জিলই বোধ হয় তাঁর জীবনের আদর্শ, এই আদর্শের ফলেই গীতিকাব্যের মর্মে কাহিনীকাব্যের শারীর রূপ দিতে চেয়েছেন, ফলে গীতিকাব্য ও কাহিনীকাব্যের মধ্যে একপ্রকার টেন্সন এসেছে। এই টেন্সন অহুভূতির মধ্যেও বিধৃত, কিন্তু তাকে লাক্ষিয়ে চলার ভঙ্গিতে ব্যস্ত করেছেন, সময়ের স্বল্পতা চিন্তাকারে তীব্র হয়ে ওঠে, বাইরে অহুশোচনা কখন নীরবতাকে ছুঁয়ে যায়, আবার নীরবতা অহুশোচনার স্পর্শে হৃদয় হয়ে ওঠে। ভার্জিলের মতো উন্গারেত্তিও ইনিসের মধ্যে শাস্ত সৌন্দর্য দেখেছেন, কিন্তু এই চিরন্তন সৌন্দর্য চলমান পৃথিবী ও ইতিহাসকে সঙ্গে করে স্থির রহস্য ও নীরবতার দিকে এগোয়। এবং এই চিরন্তন সৌন্দর্যকে পেতে গেলে চাই অকৃত্রিম সত্যতা, সৌন্দর্য ও যৌবন। এগুলি ছিল বলেই ইনিস প্রতিশ্রুত

বেশ আবিষ্কার করতে পেরেছিলেন যাত্রার মধ্য দিয়ে। তাই দিমো বারংবার তাঁর কল্পনাকে নাড়া দিয়েছে। যৌবনের প্রাচণ্ড আলো ও তেজ শেষ হবার আগে দিমো তাঁর রমণীর শারীর সৌন্দর্য দিয়ে ভালোবাসতে চেয়েছে, কিন্তু প্রকৃতি এসে সৌন্দর্যকে হরণ করে নিয়ে গেছে কোথায়। এই প্যাশন ও প্রকৃতির ভীষণতা কাব্যের মধ্যো ব্যস্ত। এখানে তিনি নাটক, লিরিক ও কাহিনীকে নূতন ধারায় মিশিয়ে দিয়েছেন। বাইরের জগতের মধ্যে যাত্রা করেছেন মহাকাব্যের নায়কের মতো, আবার তারপরই পেত্রার্কার কানুত্বে নোনে কর্ম অল্পসরণ করে বাইরের জগৎ থেকে সরে এসে ভেতরের গোপন রহস্যে ডুব দিয়েছেন, কামনা-ইচ্ছার অভিজ্ঞতা অতিক্রম করে নিরাভরণ সন্তাকে নীরবে জাগিয়ে তুলেছেন, যে সন্তা অঙ্ককারের সমুদ্রের মধ্যে উষার আলোর বস্তুর নিজেকে ভাসিয়ে দিয়েছে গোপন নীরবের গভীর স্পর্শে। এমনি করে দুই জগৎ মিলে গেল ধ্বনি ও শব্দের ধ্যানে।

‘কবির রহস্য’ কবিতায় এই নীরব রহস্য আরো গভীরতর : ‘বন্ধুর মতোই আমার শুধু রাত আছে; তাকে নিয়েই আমি চিরকাল পথ হাঁটতে পারি, মুহূর্তের চলা, সময় বুখা নয়। সময়ের ভেতরে আমার নাড়ী স্পন্দিত হয়। যেমন ভাবে হওয়া উচিত, কিন্তু কখনো বিভ্রান্ত হয় না। এই ভাবে যখন আমি অজুতব করি, অসংলগ্ন ছায়া থেকে, শান্ত আশা আমার মধ্যে নতুন করে আশুন জ্বালায়। তোমার পার্থিব ভক্তি নীরবতায় কিরে পায় এবং গভীর ভালোবাসায় এই পার্থিব ভক্তি অবিনাশী হয়ে ওঠে। আলো।’ শেষ শব্দ শুধু আলো।

উন্গারেত্তির কবিতায় ধ্যান আছে, আছে সংগীত, সেই সঙ্গে নীরবের স্পর্শ। যে নীরবতায় প্রাণ ও অপ্ৰাণ অসীম প্রশান্তির মধ্যে মিলনে গুয়ে আছে, সামান্ত্রতম শব্দের তরঙ্গে যে নীরবতা মুহূর্তে ভেঙে যেতে পারে, অথচ উন্গারেত্তি সেই নীরবতাকেই শব্দ ও ধ্বনি দিয়ে আরতি করে নীরবতার গভীরে আমাদের পৌঁছে দিতে চেষ্টা করেন। তিনি যেন বলতে চান, নীরবতা থেকে সকলের উৎসার, আবার নীরবতার দিকেই সব কিছুর যাত্রা; এই ধ্বনির জগৎ নিয়ত তারই দিকে এগিয়ে চলেছে, উন্গারেত্তি শব্দ ও ধ্বনি দিয়ে এই নীরবতাকে রহস্যময় ইঙ্গিতে পরিপূর্ণ করে তুলতে চাইছেন, যতক্ষণ কোলাহল ততক্ষণই অসংগতি, এই অসংগতি শেষ হয় নীরবতার সঙ্গে একাত্মতায়, আমরা হয়তো যেতে পারি না, কিন্তু আমাদের অনন্ত যাত্রা তারই দিকে, সেই রহস্যই

আমাদের চানছে। ‘নদী’ (I fiumi) কবিতায় বলেছেন, ‘আমার পীড়ন হয় তখনই যখন সংগতির সঙ্গে আমাকে ভাবতে পারি না’ (Il mio supplizio e' quando non mi credo in armonia) এই সংগতি হচ্ছে বিশ্বশ্রাণের নীরবতার সঙ্গে একাত্ম হওয়া। (৭) করাশি ও ইতালি কবিতায় যে নীরবতার এত জয়গান, তার সার্থকতাই এখানে। আমাদের উপনিষদেও এই নীরবতার মিলনই ধ্বনিতো ব্যক্ত হয়েছে গভীর স্বরে। কান্সোনো কবিতায় এরই কথা অদ্ভুত স্বরে বলেছেন উন্গারেত্তি।

উন্গারেত্তি তাঁর কবিতায় যে জগৎ তৈরি করেছেন, তার সঙ্গে বাইরের জগতের যোগ আছে, বাইরের জগৎ এখানে উপাদান হিসাবে কাজ করছে, তাঁর কোনো স্বতন্ত্র অস্তিত্ব নেই, প্রেরণা ও স্বজ্ঞার কাছে গলে ও মিশে গেছে। তিনি নূতন চিত্রকল্পের জগৎ গড়ে তুলেছেন গভীর ধ্যানে ও পরিশ্রমে, যে জগৎ বাইরের জগৎকে নির্বাসন দিয়েছে ও নিঃশেষিত করেছে, নিঃশেষ করবার ফলেই তাঁর চিত্রকল্পের মধ্যে চৈতন্তের স্বাধীন রূপ স্পষ্ট হচ্ছে, কল্পনার স্বাধীন ক্রিয়া সর্বত্র ছড়িয়ে পড়েছে, এই কল্পনাময়ী চৈতন্তের একটা বড়ো দিকই হলো বাইরের জগতের মধ্যে নিজেকে খেঁচায় একাত্ম করে দেবার প্রবণতা; কিন্তু এই প্রবণতায় সে যা তৈরি করে তা বাস্তব জগতের দর্পণ নয়, বা দক্ষ নির্মাণ নয় অংশের যোগে, বরং স্বাধীন ও স্বতন্ত্র সৃষ্টি।

হেগেল সৌন্দর্যকে বলেছেন পরমেরই ইন্দ্রিয়ময় প্রকাশ। তাঁর কাছে সুন্দর আর ‘আব্সলিউট আইডিয়া’ একই, কিন্তু এই আব্সলিউটের মধ্যেই প্রত্যক্ষ বস্তুর সামগ্রিকতা বিদ্যুত, এবং একে অল্প ভাষায় মৌল মুহূর্ত বলা যায়, এই প্রত্যক্ষ জগৎ নিজেকে প্রকাশ করছে ও বাস্তবায়িত করছে। এইভাবে শিল্পের বিশেষ কর্ম তৈরি হচ্ছে। এই উপায়ে আইডিয়া নিজের বিশেষ শক্তির মধ্য দিয়েই বিকশিত হয়ে উঠছে প্রত্যক্ষ আলোয় তার কর্মের সামগ্রিকতা নিয়ে। কর্মের সামগ্রিকতায় বিকশিত আইডিয়াই শিল্পের জগৎ। প্রতীকধর্মী কর্মে আইডিয়া প্রকৃতি ও মানবজীবনের মধ্যে নিজেকে খুঁজে পেতে চায়, কিন্তু পারে না, বিমূর্ত অবস্থায় থাকে; ক্লাসিকধর্মী কর্মে আইডিয়া বিমূর্ত জগৎ থেকে বস্তু জগতে পরিপূর্ণ মিলনে এক হয়ে যায়। কিন্তু মিলনের পরে তাকে আবার যাত্রা করতে হয় অল্প প্রান্তে। আইডিয়ার স্বাধীন ক্রিয়াই হলো আত্মা বা স্পিরিট। এই আত্মা নিজের দ্বারা নিজেকে নির্ধারিত। এই স্বাধীন আত্মা ক্লাসিকধর্মী আর্টে নিজেকে তৃপ্ত করে পরিপূর্ণ উপলব্ধির জন্তে, কিন্তু আত্মিক

জগতে ও নিজের অন্তরতম প্রকৃতির গভীরে নেমে যায় অসীমকে পাবে বলে। এমনভাবে গড়ে ওঠে রোমান্টিক শিল্প। হেগেলের মতে এই রোমান্টিক শিল্প বস্তু থেকে নিজেকে বিচ্ছিন্ন করে। উন্গারেত্তির কবিতায় আব্সলিউট আইডিয়া নিজেকে ব্যক্ত করেছে কিনা বস্তুর মধ্যে তার স্পষ্ট কথা বা ইঙ্গিত নেই; কিন্তু তাঁর কবিতার শব্দ ধ্বনি যে বস্তু জগৎ থেকে আত্মিক স্বরূপের মতোই নিজের পূর্ণ উপলব্ধির জগ্রে জগৎ সীমা ছাড়িয়ে নিজের অন্তরতম প্রকৃতির গভীরে নেমে যায় অসীমের উদ্দেশ্যে, যে অসীম নীরবতারই নামাস্তর, তাতে কোনো সন্দেহ নেই। এই অর্থে উন্গারেত্তির কবিতায় হেগেলীয় আদর্শ নিশে গেছে, যার সূত্রপাত হয়তো মালার্বের কবিতার মধ্যে, এবং এই সূত্র পরেই প্লেটোর আদর্শ হয়তো-বা প্রতীকী কবিতায় ইঙ্গিতবহ।

ধর্ম ও উপমার ধারক হিসাবেই উন্গারেত্তির নাম, এঁরা ‘হার্মেটিক’ কবিতার পদার্থক। (৮) উন্গারেত্তির এই কাব্যধারাটির সঙ্গে কোয়ালিমোদো ও মস্তালের যোগ গভীর। কোয়ালিমোদোর কবিতার মধ্যেও না-বলার কথার সংগীত ধ্বনিত, ত্রিকল্পের মধ্যে চৈতন্য ও কল্পনার স্বাধীন ক্রিয়া স্পষ্ট, যার সাহায্যে বস্তুজগতের সঙ্গে যোগ ঘনিষ্ঠ ও নিবিড়। এই সঙ্গে দৈববাণী নিবাসন মিথ, প্রার্থনা শৈশব যৌবন হত্যা বিষয়বস্তুরূপে এসেছে তাঁর কাব্যে। কিন্তু সব মিলে গেছে না-বলা নথার নীরবতায়। কাব্যাদর্শে কোয়ালিমোদো ‘হার্মেটিক’ গোষ্ঠীর হলেও তাঁর কবিতায় নারী ও প্রেম বারংবার এসেছে, যুদ্ধের বাঁভংসতা ও ভীষণতা তাঁকে পীড়িত করেছে, যন্ত্রণাকাতর মাগুয়ের মতোই চিৎকার করেছেন, এখানে উন্গারেত্তির সঙ্গে তাঁর মিল। কিন্তু ভীষণতার পরও কোয়ালিমোদো আশা করেন যুদ্ধের ভীষণতা মৃত যুগ্মকের সবুজে শান্ত হয়ে যাবে, এবং বহু দূরের যে কল্পনা জাগবে তা আনন্দেরই নামাস্তর। নীরবতার কথা কোয়ালিমোদোও বলেন, কিন্তু এই নীরবতা স্মৃতির গভীরে অথবা আমাদের অভিজ্ঞতার অভ্যন্তরে গোপন কেন্দ্রবিন্দু, এই নীরবতা তার আপন স্বভাষেই আলোকিত হয়, তখন আর বাইরের ভীষণতা তাকে আলোড়িত করতে পারে না, এবং ফেক্সারির চাঁদ পৃথিবীর ওপর দিয়ে উন্মুক্তভাবে ভেসে যাচ্ছে, কিন্তু তোমার স্মৃতিতে তোমার কাছে এ একটা রূপ নিচ্ছে, তার নিজের নীরবতায় আলোকিত হয়ে উঠছে।’ (E passava a luna di febbraio aperta sulla tera, ma a te forma nella memoria ; accesa al suo silenzio) স্মৃতির মধ্যে যে রূপ তাতে বাইরের জগৎ প্রতিফলিত হচ্ছে, কিন্তু বাইরের জগৎ কর্মের মধ্য দিয়ে নীরবতার রূপান্তরিত,

নীরবতার মধ্য দিয়েই আলো জলছে জ্বলছে। অর্থাৎ কবীর আত্মিক শক্তিই হচ্ছে এই নীরবতা। হয়তো খুঁজলে এমনি একটা আধ্যাত্মিকতা খুঁজে পাওয়া যাবে, কিন্তু কোয়ালিমেদোর কবিতার বাস্তবের বেদনার রঙ স্বচ্ছ ও কোমল ; প্রেম সেখানে বাস্তব রমণীর জগ্রে কারাকেই আলোড়িত করে, নারীর সৌন্দর্যের রহস্য আমাদের জন্মকে মুচড়ে দেয়, উন্মত্তির মতো এত বিস্ময় ও বিমূর্তন, এবং বুদ্ধিগত ধারণাও এতো তীক্ষ্ণ নয়, এর ফলে তিনি অনেকের কাছে হার্দ্য। মস্তালে এই দুজনের থেকে আরও বাস্তব, প্রথম বিশ্ব যুদ্ধের পর ইউরোপে ধ্বংসের মধ্যে তাঁর হতাশা ও ব্যর্থতাকে প্রকাশ করেছেন, রাস্তা, দেউড়ি, দেয়াল, আনো মৃতের নিঃসঙ্গ বরফের মতো বিরীক্সে পেরেকবদ্ধ করে আমাদের কণ্ঠস্থ জীবন ওঠে আসছে আমাদের জন্তে। তারার ছাই নিয়ে বাতাস বয়ে যাচ্ছে, শক্ত দেয়ালের ওপারে যে বাগান আছে, সেই দেওয়ালের মাধ্যম জীবনের ভাঙা কাচ রৌদ্রের আলোয় প্রকাশ পাচ্ছে নিয়ত। মানবের এই নিয়তি, এর থেকে মুক্তি নেই, কারণ রোমাটিকতায় কোনো বিশ্বাস নেই মস্তালের, এর থেকে তিনি মুক্তি চান, কিন্তু পান না, জাহ্নু আসে না, এই জড়তার পর্দা ভেদ করতে পারে শুধু সংগীতের ধ্বনি, যা জাহ্নুর নামাস্তর, কিন্তু এ জগতে তা অপ্রাপ্য, তাই স্মৃতিও এখানে মৃত, কে যায় কে আসে কবি তার কিছুই জানেন না, তবু নারীর দেহে ও সৌন্দর্যে মাঝে মাঝে বিশ্বের শক্তি চকিতে ঝলসে ওঠে। এমনিভাবে ধ্বংসের শূণ্যতা মস্তালের কবিতায় বারবার উঠে এসেছে। জীবনের পরিবর্তমানতা, সময় ফুর্তি সব যেন জটিল উপায়ে তাঁর কাছে উপস্থিত। কিন্তু প্রতীকী কবিতার আদর্শেই শব্দ ও কবিতার কর্ম গড়ে উঠেছে ; প্রতিটি শব্দ অহুস্ফ, অর্থ, ব্যঞ্জনা ও সঙ্কেত সংগীতের সুরে ব্যক্ত। এই ধ্বংসের সঙ্গে হার্মেটিক কবিতার আদর্শও মস্তালের কবিতায় অধিকতর প্রকাশিত। মস্তালের ‘প্রতিঘর্ষ’ কবিতায় বাষ্পের মরীচিকা বস্তুর চেয়ে নূতন কিছুকেই দ্যোতিত করছে। ব্যক্তের মধ্যেই গোপন জ্বর প্রকাশময়। ‘কাল্‌সেন্তো’ কবিতায় হেগেলীয় আদর্শকেই যেন ব্যক্ত করেছেন মস্তালে : অব্যক্ত বস্তু পরিচ্ছন্নতার দিকে আসে ; ছায়ার স্রোতে শরীরের রূপ পায়। সবই হয় সংগীতে। সমস্ত দৈবেরও দৈবের ব্যাপার হয়ে ওঠে যখন তারপর সে মিলিয়ে যায়।’ এমনিভাবে পরিব্যাপ্ত দিগন্তে মস্তালে এগিয়ে যান। আধুনিক ইতালির কবিতায় ডিকো ও ক্রোচের স্বজ্ঞা ও চিত্রকল্পের প্রভাব অপরিমেয় ; এর সঙ্গে ব্যক্তিকেন্দ্রিক ও অবচেতন স্বাধীন প্রেরণা জড়িত।

মালার্ঘ্যে যদিও আব্দুলউটকেই বিজয় বলতে চেয়েছেন, কিন্তু বিষয়বস্তুর পরিবর্তে শব্দই তাঁর ধ্যেয়, এবং শব্দের রহস্যময় মাধ্যমে ও সংবেদনায় অন্য এক জগতে পৌঁছতে চেয়েছেন, শব্দের স্বাধীন ক্রিয়ার ধ্বনির সংগীতের তরঙ্গ তুলে পরমের দিকে বেতে চাইছেন; শব্দ ও ধ্বনি যদি স্বার্থহীন হয়, তাহলে পরমের অর্থ আপনা থেকেই আসবে, সুতরাং শব্দই একমাত্র লক্ষ্য। ভালের কবিতায় নির্ধাশ চাইলেও সংগীত ও আইডিয়ার মিলন চেয়েছেন, অর্থাৎ আইডিয়ার বাহনরূপে শব্দ ও ধ্বনি কিছুটা কাজ করে। উন্গারেস্তির কবিতায় ভালেরির এই আদর্শই অসুস্থত; নীরবতা বরকের মতোই শব্দের ধ্বনি ও সংগীতে ব্যঞ্জিত, অর্থাৎ তিনি একেবারে বর্জন করেন না। এই সঙ্গে উন্গারেস্তির কবিতায় চিত্রকল্পবাদের স্পর্শ লেগেছে বলে মনে হয়, কঠোর ও করুণতর সংক্ষিপ্তরূপের সাহায্যে প্রত্যক্ষ বস্তুর স্পষ্টতা, চিত্রকল্পবাদের প্রধান লক্ষ্য, দুর্বোধ্য রহস্য নয়। উন্গারেস্তির কবিতায় এই কঠিনতম সংক্ষিপ্তরূপে সঙ্গীত প্রতীকী কবিতার রহস্যময় দুর্বোধ্যতা মিলে গেছে। পাঁচ-সাত-পাঁচ এই সত্তের অক্ষর বা সিলেবলের তিন পঙক্তির হাইকু কবিতার অন্তর্ভুক্তির কথা এই প্রসঙ্গেই আসে প্রকৃতির চিত্রকল্প হিসাবে। তবে হাইকু কবিতার সিলেবল ও ইতালি-কবিতার শব্দের হ্রস্বদীর্ঘ মাত্রার সংগীত ঠিক এক নয়। আমি জানি, ফরাশি কবিতায় প্রতীকী কবিতার এই ধারা অ্যাপোলিনেয়ার এসে ভেঙে দিয়েছেন বস্তু বা ছবির আকস্মিক আবির্ভাব ও তিরোভাবের সঙ্গে খাপছাড়া অসুস্থতির উত্থানপতনে; পরমকে অস্বীকার করে বস্তুর মধ্যেই অধরাকে দেখতে চেয়েছেন তিনি, অ্যাপোলিনেয়ারের কবিতা মাতিসের ছবির মতোই উজ্জ্বল রঙের চমকে উদ্ভাসিত, পিকাসোর ছবির মতো এলোমেলো, ভাঙা, বিকৃত, যাকে যাকে স্থায়রিয়্যালিজমের মতো অবচেতনের গভীর যৌনতায় পরিপূর্ণ, আত্মদিকার ও করুণায়, শ্লেষে, বিজ্রুপে জ্বালাময়; কিন্তু তবু তিনি শেষ পর্যন্ত প্রত্যাকৌ কবিতারই সম্মান। এখানেই দুই কবির বন্ধুত্ব।

উন্গারেস্তি, কোয়ামোদো ও মন্তালে তিনজনে মিলে ফরাশি ধারাকে নিয়ে ইতালির কবিতায় নূতন প্রাণ সঞ্চারিত করলেন। কাছাঁচির পর থেকে অধ্যাপকীয় কবিতা চলছিল, তারপর আসে ‘ক্রিপাসকিউলার’ কবিতা, এই আন্দোলনের প্রবণতা হলো, নির্জনতায় খুঁটান বিনয়ের মতো স্বর, গোষ্ঠীর প্রকৃতিকে নূতন করে দেখবার ইচ্ছা, আলো ও ছায়ার মধ্য দিয়ে দার্শনিক স্বরূপকে প্রকাশ; শান্ত জীবন, ক্রান্তি, গভীর মতো কবিতা; এর পরেই জন্ম নিয়েছে

মারিনেন্তির কিউচারিজম্। সাধা যদিও কোনো আন্দোলনে যুক্ত নন, তবু তাঁর কবিতায় মধ্যে অবক্ষয়ের ধারণা, ক্লাস্তি, বিচ্ছিন্নতা কাজ করছিল। উন্গারেস্তি যেমন একদিকে ফরাশি প্রভীকী কবিতার আদর্শকে গ্রহণ করেছিলেন, তেমনি কিউচারিজম বাবে অল্প ধারার সঙ্গে তাঁর যোগ খুব দুর্বল নয়। বিশেষ করে 'ক্রিপাসকিউলার' কবিতার ধারা তাঁর মধ্যে হয়তো নূতনবোধ নিয়ে এসেছে। এই বোধের সঙ্গে মিলেছে রূপকল্প, উপমা, সংগীত ও সুর। দার্শনিকতায় পেয়েছেন এঁরা গ্রীক ও রোমান দর্শনের শিক্ষা। (২) দর্শনের চেয়েও তাঁদের কবিতার জাতীয় মস্তে মতো রূপকল্প ও সুর বস্তুর স্বভাব ও তার চরিত্রকে একই সঙ্গে সহসা আমাদের চোখের ওপর প্রত্যক্ষ করে তোলেন, এইখানেই বিশ্বের কবিতায় এই 'হার্মেটিক' কবিগোষ্ঠীর সার্থকতা। যেমন সমুদ্র লব্ধে কবিতাটি ; সমুদ্র চোখের সামনে বিস্তার নিয়ে ভেসে ওঠে :

এখন সমুদ্র গোড়ায় না মর্মর ধ্বনি করে না

সমুদ্র

স্বপ্নবিহীন প্রশস্ত ক্ষেত্র রঙহীন সমুদ্র

সমুদ্র

অত্যধিক কল্পণার্ত সমুদ্র

সমুদ্র

মেঘেদের ছায়া নেই, তারা চলছে সমুদ্র

বিষয় বাষ্পে তার শয্যা সমর্পিত সমুদ্র

মৃত হ্যাঁ গোপো সমুদ্র

সমুদ্র

১. Tutto e pace e silenzio, e tutt'ò posa

Il mondo, e piu' di lor non si ragiona

La sera del di di festa.

২. Ma sedendo e mirando, interminati

Spazi di la' da quella e sovrumani

Selenzi, e profondissima quiete

Io nel pensier mi fingo ; ove per poco

Il cor non si spaura.

L'infinito

৩. le silence de ces espaces infinis m'effraie. Pascal
৪. Tes pas, enfants de mon silence
Saintment, lentement place's
Verse le lit de ma vigilance
Proce'dent muet et glace's. Les pas.
৫. Rilucere inveduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine
৬. Cessate d'uccidere i morti
Non gridate piu', non gridate
So li volete ancora udire,
Se sperate di non perire.

৭. আমাদের দেশে শব্দ ঘোষের কবিতায় উন্গারেস্তির প্রভাব স্পষ্ট ; যেমন, কবিতার ফর্মে, শব্দ ব্যবহারে, যতি ও ছেদের, পঙ্ক্তির ব্যবহারের নীরবতার বোধে। 'নিঃশব্দের তর্জনী' তিনি উন্গারেস্তির কাছ থেকেই পেয়েছেন, 'কিন্তু এমনও কথা কি নেই যাতে নীরবও গড়ে ওঠে' ? এই বাক্য উন্গারেস্তির প্রায় প্রতিধ্বনি।

৮. হার্মেটিক Hermetica থেকে এসেছে। এই দর্শনের শিক্ষার সঙ্গে Hermes Trismegistus-এর নাম যুক্ত। মোসেসের সময় থেকে এই শিক্ষা চলে আসছে। দর্শনে তাঁরা নব্য প্লেটোবাদী। অর্থাৎ আইডিয়ার ইন্ড্রিয়ময় প্রকাশ হচ্ছে এই জগতে। এবং এই ধর্মীয় বোধের মূল কথা হলো, জাগরুত্ব ছাড়াই মুক্তি সম্ভব ; প্রকৃত জ্ঞান ছাড়া মুক্তি সম্ভব নয়। দীক্ষা ও নির্দেশে এই জ্ঞান আসতে পারে। প্লেটোর Timaeus-এর মধ্যেই তাঁরা এই ধর্মের বীজ দেখেছেন, নিম্নতর ইন্ড্রিয় জগৎকে বশীভূত করছে জ্যোতির্বিজ্ঞান। (Everyman's Classical Dictionary) এই ধারণার সঙ্গে মস্তালের বোধের তেমন কোনো ফারাক নেই। মস্তালের প্রতিষেধ কবিতায় বোদলেয়ারের 'প্রতিষেধ'র প্রভাবপাত আছে। যদিও বোদলেয়ার ও র'গ্যাবো দুজনেই অল্প-প্রাণিত হয়েছিলেন সুইডেনবোর্গের মিস্টিকতার দ্বারা। বোদলেয়ার জড় ও চেতনায় নৃত্য ও অদৃশ্য বস্তুর মধ্যে রহস্যময় ধ্বনি শুনেছিলেন, র'গ্যাবো 'মিস্টিক'

কবিতায় দেখেছেন দেবদূতেরা নদীর তীরভূমিতে ইম্পাত ও পায়ার মতো গুলে পশমের পোশাক পাণ্টাচ্ছে। দেবদূতের আবির্ভাবের ফলেই পর্বতশীর্ষ থেকে অগ্নিশিখা ঝাঁপিয়ে পড়তে দেখেন, দেখেন আকাশের ও তারার মধুর ফুল, তবু নদীর তীরে ফুলের ভালির মতো নেমে আসছে, আমাদের মুখে আসছে। গভীরকে পুষ্পময় ও নিয়ভূমিকে নীল করে তুলছে। এই রহস্যময় পরমের আবির্ভাবেই এটি ঘটেছে। নব্যপ্রেটোখমীদের সঙ্গে কোনো পার্থক্য নেই র‍্যাবোর এই ধারণার সঙ্গে। কিন্তু এই ধরনের দেবদূতের আবির্ভাব উন্গারেত্তিতে তেমন নেই। এইখানেই তিনি আধুনিক। কিন্তু মস্তালা বলেন :
*Tendono alla chiarita' le cose oscure/si esauriscono i corpi
in un fluire/di tinte : queste in musiche. Svanire/e' dunque
ventura delle venture.*

২. মূল ইতালি ভাষায় কবিতা উদ্ধৃতি দেওয়া হয়েছে পাণ্ডিত্যের জন্তে নয়, মূলের ধ্বনির আন্বাদনের জন্তে।

ইউজেনিও মন্তালে

আধুনিক ইতালীয় কবিতায় ফরাশি প্রতীকী কবিতা, ভিকো ও জোচের স্বজ্ঞা ও চিত্রকল্প, ব্যক্তির কেন্দ্রে নিহিত অবচেতনে স্বাধীন প্রেরণা, হেগেলের পরম, দাস্তের যন্ত্রণাকাতর ও অন্তশোচনাময় জগৎ থেকে প্রেমের স্বর্গীয় আলো, লেওপার্ডির বিষাদ ও নির্বেদ, ভার্জিলের ইনিসের অনন্ত যাত্রা, ইতালীয় ভাষার কোমল ধ্বনির নম্র সংগীত ও তীব্র ইন্দ্রিয়চেতনা—সব মিশে আছে সাম্প্রতিক অভিজ্ঞতার সঙ্গে।

উনগারেত্তি কোয়ানিমোদো ও মন্তালে—এই তিনজনে একত্র মিলে হার্মেটিক কবিগোষ্ঠী সৃষ্টি করেছিলেন; এই তিনজনের মধ্যেই কম বেশি ওপরের গুণগুলি বর্তেছে। হার্মেটিক কবিতা ফরাশি প্রতীকী ও অবক্ষয়ধর্মী কবিতারই নূতনতর উজ্জল রূপ। ১৯৩৬ সালে ফ্রান্সেস্কো ফ্লোরা *La poesia ermatica* বইয়ে এই কাব্যচেতনার সংজ্ঞা নির্ধারণ করে দেখান যে বোদল্লোর মালার্মে ও বিশেষ করে ভালেরি থেকেই এই কাব্যচেতনার সূত্রপাত এবং ইতালিতে উনগারেত্তিই এর প্রধান প্রবক্তা। এবং ইতালিতে এই কবিতার পূর্বসূরি হচ্ছেন আতু'রো ওনোফ্রি (১৮৮৫-১৯২৮)। ফরাশি বিশুদ্ধ কবিতাই ইতালিতে নিরাবরণ বা 'নয় কবিতা' এবং নন্দন তাত্ত্বিক মিষ্টিকতায় পর্যবসিত হয়। 'নয়' এই কারণে যে শব্দের মধ্যে কোনো অলংকার ও যুক্তি থাকে না, ধ্বনিময় সংগীতের ব্যঞ্জনায় এর শব্দের অন্তর্নিহিত মিষ্টিক রহস্য কেঁপে ওঠে। সংগীতই এর প্রাণ, আবার সংগীতই নীরবতাকে ছোঁতত্ত করে। শুবকের বদলে কাঁবতায় থাকে পাশাপাশি উজ্জল আলোর মুহূর্ত ও শাদা শূন্যতার মুহূর্ত। এই মুহূর্তগুলি স্বজ্ঞারই সম্ভান। এবং সমস্ত কিছুই গড়ে ওঠে সংগীতে। এই কারণে হার্মেটিক কবিতাকে অনেকে বুদ্ধিজ্ঞানিত সংগীতও বলতে চেয়েছেন, যার মধ্যে ছবোধাতা ও রহস্য ওতপ্রোতভাবে জড়িত ও স্পন্দিত। এই ধ্বনি ও সংগীত ভালেরির পেতুলামের মতোই নিরন্তর দোলে, ইন্দ্রিয়ময় ও অতীন্দ্রিয় জগৎকে ইঙ্গিতবহু করে তোলে নিয়ত। 'হের্মেস' (Hermes) কথাটির মধ্যেই এই তাৎপর্য লুকিয়ে আছে; জিউস ও মাইআর সম্ভান হলো হের্মেস, সে দেবদূত, অঙ্ককার পাতাল প্রবেশের সঙ্গে তার যোগ আছে। মৃতের পথচালক

এবং স্বপ্নের মধ্যে তার অস্তিত্ব জড়িত। পরবর্তীকালে হের্শেল-এর রূপ দেখি এক শব্দবিহীন নগ্ন স্থলর অগ্নিব্যায়ামশীল যুবকরূপে। এই পাতাল ও স্বপ্নের সঙ্গে যোগ থাকবার কলে, সমগ্র জগৎকেই হের্শেল ধরে আছে, হার্মেটিক গোষ্ঠীর ‘নগ্ন কবিতার’ নগ্নতা হের্শেলের নগ্ন রূপ থেকেই জন্মেছে বলে মনে হয়।

বোদলেয়ারের ‘প্রতিবন্ধ’ কবিতার সঙ্গে মস্তালের ‘প্রতিবন্ধ’ কবিতা মিলিয়ে পড়লে দুই কবির সাদৃশ্য ও পার্থক্য স্পষ্ট হবে : বোদলেয়ারের কাছে প্রকৃতি একটি মন্দির যেখানে জীবন্ত স্তম্ভগুলি কখনো অস্পষ্ট গুহরূপ করে, মাহুঘেরা সঙ্কেত-অরণ্য দিয়ে যায়, এই সঙ্কেত মাহুঘদের পরিচিত দৃষ্টি নিয়ে দেখে। এই বিশ্বজগৎকে বর্জন না করে বরং মন্দিরের মতো পবিত্র দেখেছেন বোদলেয়ার। কিন্তু এই পবিত্র ও পূত প্রকৃতি জড় নয়, তার অন্তরে গভীর আনন্দ, প্রকৃতির বিভিন্ন বস্তু পরস্পরে কথা বলে তাই, কারণ এটাই জীবন্ত প্রকৃতি হলো প্রতীক, এই প্রতীক পরমের। এই প্রতীকরূপিণী প্রকৃতি পরমের সঙ্গেই কথা বলে, এমনি করেই ইন্দ্রিয় ও আত্মার গান বেজে ওঠে (qui chantent les transports de l'esprit et des sens)। আত্মাটাই ইন্দ্রিয়তে আসে কিনা একথা বোদলেয়ার বলেননি ; বিকাশধর্মী না বলে দুয়ের মধ্যে যোগসূত্র খুঁজেছেন এবং প্রতীক কথার ভেতরে জগতে পরমের সম্পর্ক আছে এই সত্যই বাক্য। এখানে প্রকৃতি জড় বলে পরিত্যক্ত নয়।

মস্তালে ‘প্রতিবন্ধ’ (corrispondenze) কবিতায় প্রথমেই বলেছেন : ‘এখন দূরে বাষ্পের মরীচিকা ছলছে এবং ছড়িয়ে পড়েছে ; গাছের মধ্যে সবুজ কাঠঠোকরার শব্দে অল্প কিছু ঘোষণা (altro annunzia, tra gli alberi, la squilla del picchio verde) অর্থাৎ জগতের মধ্যেই অসীমের আভাস এবং এই জগতের বস্তুসমূহ বাষ্পীয় মরীচিকায় ছলছে। পরের স্তরকে আছে এই বস্তু পৃথিবীর স্বরূপ বর্ণনা, হাত এই জগতেরই প্রতিকল্প ; পৃথিবীর অভ্যন্তরে ৬ বিচ্ছিন্ন বিন্দুসহ জগতের ভাল ভেদ করে ; এই হাত পুকুরের আয়না সোনার অন্তর্ভুক্ত লালন করে, যখন স্বরাদেবতা বাক্সের শব্দময় গাড়ি পাহাড়ের পোড়া জায়গা থেকে ভেড়ার উদ্দাম চিংকার নিয়ে আসে। দুই বিপরীতধর্মী উপাদান এখানে সংশ্লিষ্ট, স্বরাদেবতা ও ভেড়ার বস্তু চিংকার, সোনা ও অস্তিত্ব ; জগতের পুকুরের আয়না ও বহির্জগতে সর্বত্রই এই দুই বিরোধ একীভূত।

তারপরই মস্তালের কাছে পরম এগেছেন মেঘপালিকার রূপে ; তাঁকে তিনি চেনেন, কিন্তু উড়ান গতি ছাড়িয়ে কি সে পাঠ করে, তা জানেন না, অথচ এই উড়ালই গিরিপথ বুনছে। উন্মুক্ত প্রান্তরকে তিনিই বুখাই জিজ্ঞেস করছেন যেখানে মালোর উজ্জলতার মধ্যে কুজাটিকা স্থির হয়ে আছে, ছড়ানো ছাদে কুয়াশার গতি স্তব্ধ হয়, বাষ্পময় সমুদ্রউপকূলে সংবাদের গোপন জ্বরের কথা জিজ্ঞেস করেন। এখানে ‘সংবাদের গোপন জ্বর’ শব্দ লক্ষণীয়, জগৎ বধন বাষ্পময় হয়ে ওঠে, তখনই অস্ত্র জগতের সংবাদের গোপন জ্বর আমরা অনুভব করি। মস্তালে এখানে রহস্তের যবনিকা ভেদ করতে পারেন নি, বরং জগতের কঠিন বস্তুকে বাষ্পময় করে তুলে অসীমতায় আত্মিক রূপকে পেতে চান, কিন্তু এই অসীম আত্মিক রূপের স্বরূপ জানেন না, ইজিতে শুধু বলেছেন সংবাদের গোপন জ্বর। এমনভাবে কঠিন বস্তুজগতের সঙ্গে অসীমের যোগ ঘটছে, নতুবা বলা চলে বস্তুজগৎই অসীমে নীত হচ্ছে, এবং অসীমই গোপন জ্বরের অনুভবে প্রকাশ পাচ্ছে, এখানে এমনি করে দুয়ের ওঠা-নামা চলছে। একথা ও অনুভব শেলির ও রবীন্দ্রনাথেরও, হয়তো-বা পৃথিবীর রোমান্টিক কবিদের, কিন্তু তাঁদের বাণীর বিস্তারের সঙ্গে মস্তালের কোনো মিল নেই, এতো ঘন, এতো নিবিড়, দ্ব্যতিময়, প্রতীকধর্মী, উপমার অদৃশ্য বন্ধনে জাহ্নময়, কিছুতেই তাকে গম্ভীর প্রকাশ করা যায় না। মস্তালে যেন মালার্মেকে হেঁকে নিয়েছেন তাঁর বস্তু অভিজ্ঞতাকে রূপ দেবার জগ্গে। কিন্তু মস্তালের ‘প্রতিষৎ’ কবিতা থেকে দুটি জিনিস পাচ্ছি, একটি হলো সীমা ও অসীমের মিল, অপরটি হলো দুই বিরোধের একত্র সহাবস্থান, যা বোদ্লেয়ারের কাব্যোপস্ট ও প্রত্যক্ষ।

অনেকে এলিঅটের ইতালীয় সংস্করণরূপে মস্তালের কাব্যকে দেখেন, তাঁর দেশেরই একজন বিজ্ঞ অধ্যাপক বলেছেন যে মস্তালে এলিঅটের ‘অবজেক্টিভ কোরিলেটিভ’ ইতালীয় কাব্যে আত্মসাৎ করে নিয়েছেন, তাঁর মনে গোলক-ধাঁধার অস্তিত্বের শাস্তকালের মধ্যে জড়িয়ে আছে ভবিষ্যতের স্মৃতি ও অতীতের প্রাকদৃষ্টি। আমি জানি না, ভবিষ্যতের স্মৃতি ও অতীতের প্রাকদৃষ্টির ব্যাপার সম্ভব কি না, কিন্তু এই জাতীয় গোলমালে ব্যাপার মস্তালের কবিতায় আছে। এলিঅট যেমন ভিন্ন দেশী শব্দ ব্যবহার করেন কবিতায়, মস্তালেও ‘Eastbourne’ কবিতায় ‘ব্যাঙ্ক হলিডে’ ইংরেজি শব্দ ব্যবহার করেছেন। দুই বিরোধের সহাবস্থান দুজনের মধ্যেই প্রকট, মস্তালে যেমন বলেছেন, তুমি

এও জানতে অন্ধকারে-আলো (Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra) তেমনি এলিঅটও বলেন। এমনি কথার রীতিই এলিঅটের : mixing memory and desire, stirring dull roots with spring rain. ভাঙা চিত্র-কল্পের স্তূপ সাজাবার ভঙ্গি দুজনেরই, এবং দুজনেই কাহিনী বা ঘটনা না বলে মোটিকগুলি বিশেষ মজ্জিতে একত্র করেন ; তাঁদের প্রতীকই তাঁদের বক্তব্য ; ধ্বনি চিত্রকল্প উপমা ও ছবির মধ্যেই ঘটনা কাহিনী ও চরিত্রের অর্থ পরিবর্তন হয়, এবং দুজনেই পড়ো জমির মতো জগৎ দেখেছেন প্রথমে। Dora Markus কবিতায় মস্তালে বলেছেন : ‘তারপর আমরা দক্ষিণে শহরের পর্শকে পরিখা অহুসরণ করলুম, সমতল দৃশ্যে ঝুলে উজ্জল হয়ে উঠলুম, যেখানে গতিহীন বর্ণা স্মৃতিবিহীন হয়ে মজে যাচ্ছে এবং যেখানে পুরনো জীবন নত্ন প্রাচ্যের উদ্বিগ্নতায় বিচিহ্নিত।’ এই সমস্ত ধ্বনি ও ছবির অহুসরণ পুরোপুরি পড়ো জমিকে স্মরণ করায়। কিন্তু দুয়ের সাদৃশ্য এসেছে এই কারণে যে এঁরা দুজনেই একই উৎস থেকে তৃষ্ণার জলধারা গ্রহণ করেছেন। ফরাশি প্রতীকী ও ইংরেজি মেটাফিজিক্যাল কবিতার প্রভাব দুজনের মধ্যেই আছে। এবং যদিও এলিঅটের প্রভাব মস্তালের ওপর একান্ত অনস্বীকার্য, তাহলেও মস্তালে এলিঅটকে অনেক দূরে ছাড়িয়ে গেছেন। মস্তালে ও এলিঅটের কবিতা পাশাপাশি পড়লে মস্তালের রচনার সংহতি, সংক্ষিপ্তি, চিত্রকল্প ও প্রতীকের নিটোল অথচ আত্যন্তিক স্পৃহা, দ্রুত লাকানো ভঙ্গি শেষ পর্যন্ত আমাদের বিভ্রান্ত করে বেশি। মস্তালের কবিতার বাক্যের অর্থনির্দেশে অল্প ভাষার ব্যবহার প্রায় নেই, কিন্তু গোপনে মনস্তাত্ত্বিক উপায়ে সামান্য ইঙ্গিতে এমন এক জটিলতা সৃষ্টি করেন, যে জটিলতার দুর্বোধ্যতায় আমরা হতবাক, কিন্তু আকৃষ্ট। এই সংক্ষিপ্ততা উন্গারেস্তির কবিতাতেও বিদ্যমান, এবং সূক্ষ্ম অহুসৃতির তীক্ষ্ণ চেতনা আমাদের অল্প জগতে নিয়ে যায়, কিন্তু বাস্তবের গাঢ় আলিঙ্গন ও মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা নিশ্চিতভাবে মস্তালের কাব্যে ; এই সঙ্গে বের্গসের সময়ের প্রবহমানতা তাঁর কবিতাকে অন্তরূপ এনে দিয়েছে।

কোনো কবি সচেতন কিনা, এবং মহৎ কিনা, তা নির্ভর করে তাঁর কবিতায় তখনকার কালের চিহ্ন বহন করে তিনি শব্দের মধ্যে নীরবতা আনতে পেরেছেন কিনা, এই সামর্থ্যের বিচারে। উন্গারেস্তিও এই নীরবের কথা বলেন, তিনিও নিজের ব্যক্তিগত দুঃখকে জাতিগত দুঃখের বেদনার সঙ্গে মিশিয়ে বলেন, যুগের নীরব চিৎকারে দেশ ভরে গেছে। ক্যান্সিট ইতালির

যন্ত্রণা ও নিষ্ঠুরতার এ তিন কবিই সঙ্গী জাগ্রত : যদি নিঃশেষ হতে না চাও তাহলে যতদূর হত্যা করা থামাও। কিন্তু শতাব্দীর যত্নহীন ভক্তি নিয়ে সে (সম্ভবত মুশোলিনী) নেমে আসছে তার প্রাচীন লোককে ছায়ার গভীরে নিয়ে যাবার জন্তে। উনপার্বন্তির মতো সোচ্চার মস্তালে ততোটা নন, *La primavera hitleriana* কবিতায় তখনকার ইতালির দৃশ্য ও ছবি সঙ্কেতে স্পষ্ট; রোমের রাস্তা দিয়ে ফুরের হেঁটে গেছে তার অশুচরদের স্তাবকতার চিংকারের মধ্য দিয়ে; এই ফুরেরকে মস্তালে বর্ণনা করেছেন নার-কীয় দূত হিসেবে, তাদের পতাকাও ক্রশ চিহ্ন লটকানো। যারা নিরীহ তাদেরও হত্যার নেশায় পাগল করেছে, সেই তীরভূমিকে দংশন করেছে এবং কেউই আর এখন নির্দোষ নয়। স্বর্ঘ্যমুখী পুড়ে গেছে, পরাগে সবুজ গাছ শোষিত, আগুনের মতো পরাগ হিসিয়ে শব্দ করেছে, চলমান ভূষারের তীক্ষ্ণতা এর মধ্যে। এই আহত বসন্তকাল, তবু কবির কাছে এখনও ছুটির আনন্দের দিন, যদি সে মৃত্যুর মধ্যে মৃত্যুকে ভূষারীভূত করতে পারে। আশা করছেন, এই সাইরেন, এই মৃত্যুর ঘণ্টা, ডাকিনীদের বিশ্রাম দিনের সন্ধ্যায় যে দানবদের অভ্যর্থনা করে, এইগুলিই হয়তো একদিন অশ্রু ধ্বনি নিয়ে আসবে, আগামীকালের সকালের নিশ্বাস নিয়ে আসবে, বিভীষিকার ডানা থাকবে না, নক্ষত্রের দ্বন্দ্ব তীরভূমিতে এই সকাল আসবে। এই কবিতার প্রথমে যে বর্ণনা আছে, তা যেমন একদিকে ছবি, তেমনি অল্পদিকে সঙ্কেত : ‘উন্মত্ত মথের শালা মেঘের ভিড়, অস্পষ্ট আলোর ও প্রাচীরের চারদিকে ঘুরছি, পৃথিবীর ওপর চাদর ছড়িয়েছে, পায়ের নীচে চিনির মতো চড়, চড়, শব্দ করেছে’ বসন্তকে এইভাবে উন্নীত করেছেন সঙ্কেতে, মথের অর্থ এখানে নানারকম, অথচ মথের মধ্যেই সমস্ত ছবির অল্পস্বপ্ন এসেছে।

মস্তালের কবিতার বৈশিষ্ট্য চমৎকার ফুটে উঠেছে দুটি কবিতায়, যদিও এ দুটি কবিতা প্রথম যুগের, তবুও এই কবিতা দুটির মধ্যে তাঁর কবিপ্রতিভার সমস্ত গুণ ব্যক্ত। Dora Markus ও Eastbourne কবিতা দুটি বিশ্লেষণ করলেই মস্তালের কবিতার রূপ বুঝতে পারবো আমরা।

১. ‘পোর্টের কসিনি’-তে কাঠের জেটি মধ্য সমুদ্রে উঠে গেছে; লম্বুত্রে কাঠের জেটি উঠে যাওয়ার মধ্যে প্রাণ ও জড়ের বিরোধিতা স্পষ্ট হচ্ছে।
২. ‘তোমার হাতের দোলায় অপর তীরে অদৃশ্য তোমাদের প্রকৃত স্বদেশের দিকে ইঙ্গিত করছে’; এই ‘ভূমি’ নারী ও কাজিত আদর্শ ও সৌন্দর্য, এই

‘তুমি’র কোনো স্পষ্ট রূপ নেই, অথচ এই ‘তুমি’ মস্তালের কবিতায় বারংবার বিভিন্ন অমুখ্য নিয়ে আসছে। এপারে কাঠের জেটি বা হুল কক্ষ বাস্তব, অন্ত-পারে আকাজ্জক ভবিষ্যৎ, অথবা ভবিষ্যতের স্মৃতি। ৩. এর পরেই এপারে সমুদ্রতীর থেকে শহরের বাস্তব এসেছেন কবি : ‘দক্ষিণে শহরের নর্দমার খাল অহুসরণ করছেন, ঝুলে উজ্জল, গতিহীন বর্ণা মজে যাচ্ছে, স্মৃতি নেই।’ এই নর্দমা, ঝুল, গতিহীন বর্ণার মজে যাওয়া ও স্মৃতিহীনতা একালের নিঃসাড় মাহুঘের পোড়ো জমির ইতিহাস বিবৃত করে। কিন্তু ঢেউ-এর ওঠা-পড়ার মতো ছবিগুলি আসছে, এমনি ভাবে একটি স্তবক শেষ হয়। ৪. এই ছবিগুলির পরেই ছবির সাহায্যেই একালের জীবনের ইতিহাস বর্ণনা করেছেন এবং ‘এখানে যেখানে পুরনো জীবন নম্র প্রাচ্যের উদ্বিগ্নতায় বিচित्रিত’। নম্র প্রাচ্যের উদ্বিগ্নতার অর্থ স্পষ্ট নয়, কিন্তু অমুখ্যে অমুখ্য করতে পারি। এবং এই উদ্বিগ্নতার সঙ্গেই আকাজ্জক ও স্বপ্ন জাগছে এবার একই সঙ্গে : ‘তোমার শব্দগুলি রামধনুর মতো ঝলকে ওঠে, মুমূর্ষু সমুদ্র মাছের ওপর আঁশের মতো’। মরছি তবু রামধনুর রঙ বাঘনি শেষ হয়ে। ৫. এর পরের স্তবকে ‘তুমি’র বরূপ বর্ণনা করেছেন, এই ‘তুমি’র চঞ্চলতা কবিকে পাখির কথা শ্রবণ করায়, ‘এই পাখি ঝড়ের সঙ্ক্ষায় আলোকস্তম্বে আঘাত খাচ্ছে। এই মাধুর্ঘ্যই ঝড়, অনবরত ঘুরছে, কিন্তু কিছুই দেখা যাচ্ছে না। এর থামা বিরল।’ এই ‘তুমি’ কবির অক্লান্ত অশান্ত হৃদয়, মাধুর্ঘ্যের মধ্যেই ঝড় থাকে, পাখির গতি আলোর স্তম্বে আঘাত খায়। কবি বলেছেন, ‘আমি জানি না তুমি কিভাবে ঐদাস্তের হৃদে প্রতিহত করো, এই ঐদাস্তের হৃদেই হচ্ছে তোমার হৃদয়’; একালের এই বিচ্ছিন্নতা ও নিঃসাড়তা এই হৃদয়েই বাক্ত। তার পরেই বলেছেন, ‘হয়তো কোনো আনন্দ তোমাকে রক্ষা করে, এই আনন্দ কি লিপ্স্টিকে, নখপালিশে পাউডারপাফে।’ এই কবিতা পড়ে বোঝা যায় না, স্বপ্ন বড়ো না বাস্তব উচ্চকিত, জটিলতায় দুই-ই এক সঙ্গে জড়িত। দ্বিতীয় অংশের স্তবকগুলিতেও এই রীতি অমুখ্যত। তবে ধ্বংস ও ক্ষয়ই এখানে প্রাধান্য পেয়েছে : ‘বার্ষিক পর্বে সন্ধ্যা ছড়িয়ে পড়েছে, মোটরের স্পন্দনের সঙ্গে রাজহংসীর চিংকার নিয়ে আসছে সন্ধ্যা’। রাজহংসীর চিংকারের সঙ্গে সন্ধ্যা বিশেষ গিয়ে মোটরের সঙ্গে জড়িয়ে নারী বেগমতে পরিণত হয়েছে, তার সৌন্দর্য ও প্রেম চিংকার করছে। ‘ভূবার গুল চীনে মাটির অভ্যন্তর কালিমালিপ্ত দর্পণের কথা বলে,’ হৃদয় ও কালো দর্পণ এখানে এক। ‘শীতল হুলের কাহিনী এখানে,’ অর্থাৎ

ভুলটা পরিকল্পিত, এবং এই জীবনকে কেউ কেউ শুধে নিতে পারে না। 'এখানে চির সবুজ লরেল রান্নাঘরের জন্ত বেঁচে থাকে, কিন্তু এর কণ্ঠস্বর পরিবর্তিত হয় না'। হিংস্র বিশ্বাস বিষ় পরিস্রুত করছে। কবির কাছ থেকে কি চায় এই যুগ? কণ্ঠস্বর কিংবদন্তী অথবা নিয়তি আত্মদম্পণ করে না। যদি করে তাহলে তার দেরি আছে অনেক।

Eastbourne কবিতার প্রথম বাকাটিই একটি স্তবক। এবং এই বাকাটি একসঙ্গে অনেক উপাদান ধরে আছে, আর এই উপাদানগুলি একটা থেকে অল্পটায় নিয়ত যাচ্ছে স্রোতের মতো। এখানে বের্গসের রীতি অমূল্যত হয়েছে লন্ডেই নেই, বস্তুর বিবর্তনধর্মী প্যাটার্ন কবি দেখেছেন ও তাকে প্রকাশ করছেন, বিবর্তনধর্মী হলেই তা ক্রমশ হয়ে ওঠে, এই হয়ে-ওঠার মধ্যেই সামগ্রিকতা প্রকাশ পায়, কেননা খণ্ড মানেই মৃত্যু, কিন্তু এই সামগ্রিকতা দেখে রাজা বা ইন্টুইশন, বুদ্ধি নয়। নিয়ত হয়ে-ওঠার মধ্যে যে সামগ্রিকতা তা হলো সৃষ্টিশীল শক্তি। এখানে অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যৎ একসঙ্গে জড়িত, স্মৃতি ও আকাঙ্ক্ষার সঙ্গে বর্তমান ইম্প্রেশন মিশে যায়, সময় বিন্দুর মতো বিচ্ছিন্ন নয়, স্রোতের মতো অবিচ্ছিন্ন এখানে, এবং এখানেই স্বাধীনতা। আমরা যখন আমাদের ভেতরের অবিচ্ছিন্ন স্রোতকে অমূল্যে লাভ করতে পারি, তখনই স্বাধীনতা আসে। বের্গসের সাহিত্যাদর্শের সঙ্গে প্রতীকী ও হার্মেটিক কবিগোষ্ঠীর সাদৃশ্য অল্প দিক থেকেও। বের্গস বলেন শিল্প হচ্ছে ব্যক্তিক, শ্রেণী বা সাধারণের স্থান এর মধ্যে নেই; ব্যক্তিক মানেই তার চৈতন্য, যে-চৈতন্য অবিচ্ছিন্ন স্রোতে প্রবাহমান, প্রবাহমান বলেই বস্তুর প্রত্যক্ষরূপ ও স্থূলতাকে ভাবতে হয় অণু পরমাণুর মতো, যা স্রোতে রূপান্তরিত হয় এবং স্রোতে রূপান্তরিত হলেই বিসৃজ্য স্বভাবকে আমরা পাবো। বিশেষ করে মস্তিষ্কে শব্দের মধ্যে এই রীতি গ্রহণ করেছেন; শব্দের মধ্যে বাস্তব জগৎ আছে তার স্থূলতা নিয়ে, শব্দকে তিনি ভাঙেন, এবং শব্দের ভেতরে বিসৃজ্য ধ্বনি ও মৌল অর্থকে উদ্ধার করেন প্রতীকের সাহায্যে। ঐ ধ্বনি স্রোতবান হয়ে ওঠে, বাস্তব শব্দ এই ভাবে ভেঙে অথবা নিকাশিত হতে হতে শেষে নির্বস্তক ধ্বনির মধ্যে গিয়ে পৌঁছয়। নির্বস্তকতাই বের্গসের আদর্শ, এই আদর্শের মধ্যেই আমরা রিয়্যালিটির সংস্পর্শে আসি। একথা বলা নিম্নয়োজন, ক্রোচের ধারণা মস্তিষ্কে নিজের দেশেই পেয়েছিলেন, কবিতা ক্রোচের কাছে লিরিক্যাল বা বিসৃজ্য ইনটুইশন; বিসৃজ্য এই কারণে যে বুদ্ধি বা বাস্তব জগতের প্রত্যক্ষণের অগৃহকীভূত ঐক্য ও সম্ভাবনার

লরল চিত্রকল্পের ঐক্য হলো ইন্টুইশন। এখানে প্রত্যক্ষ বা পারসেপশন বর্ণিত নয়, পারসেপশনের নিয়ত ঐক্যের সঙ্গে সম্ভাবনাময় চিত্রকল্পও আছে, অর্থাৎ নিয়ত ক্রিয়াশীল, এবং নিয়ত হয়ে ওঠা, দূরে সরে যাওয়া। এই ইন্টুইশনের সঙ্গে বের্গসের ইন্টুইশনের সাদৃশ্যও আছে, বৈসাদৃশ্যও বর্তমান। তবু আমার মনে হয়, বের্গসের ধারণাই এঁদের কাব্যকৃতির মধ্যে ছাপ ফেলেছে বেশি, সেই সঙ্গে ক্রয়েডের তিনটি মনের সম্পৃক্তলীলাও স্বীকাষ।

‘ঈশ্বর রাজাকে রক্ষা করুন’ পিতলের বাগ্ময়ীরা এই স্বর বাজালো প্যাভিলিয়ন থেকে, প্যাভিলিয়ন তৈরি হয়েছে উঁচু স্তূপের ওপর, উঁচু স্তূপ সমুদ্রের দিকে পথ খুলে দিয়েছে, যখন এই সমুদ্র উপকূলের বালিতে ঘোড়ার ক্ষুরের আর্দ্রতার চিহ্ন নষ্ট করবার জগ্নু জাগে। এখানে পারসেপশনের অবিচ্ছিন্ন ঐক্যই সব মিলে সম্ভাবনার ছবি গড়ে তুলছে। পিতলের বাগ্ময়ী, প্যাভিলিয়ন, উঁচু স্তূপ, সমুদ্র, ঘোড়ার ক্ষুর—সব ধরে আছে ‘ঈশ্বর রাজাকে রক্ষা করুন’। দৃশ্যের এই অবিচ্ছিন্ন স্রোতেই নির্বাক্তক আদর্শ গড়ে উঠছে। এর পরেই এই দৃশ্যের বর্ণনা বিস্তৃত করেছেন : কনকনে বাতাস কবিকে আক্রমণ করছে, উজ্জল জানালাতে আলোকিত করে এবং অস্ত্রের শাদায় শীর্ষচূড়া উজ্জল হয়। ব্যাঙ্কের ছুটির দিনে ধীরে বয়ে-যাওয়া জীবনের দোলা আসছে। চাকার চেয়ারে পঙ্কু জরাগ্রস্তরা যাচ্ছে, সঙ্গে লম্বা কানওয়ালা কুকুর শিশু ও অস্ত্র বৃদ্ধ। আগামীকাল হয়তো স্বপ্নের মতো মনে হবে। আর শুনতে পাচ্ছেন বন্ধ কণ্ঠস্বর, রক্তের হারানো স্বর কবির কাছে সন্ধ্যায় ফিরে এসেছে। পাতার ভেতর থেকে উজ্জল আলো চমকে উঠছে। হোটেলের দরজা ঘুরছে, আলো বেরিয়ে আসছে, আলোর পরই অন্ধকার, চারদিকে শূন্যতা, যে শক্তি মৃত ও শজীব, পাহাড় ও বৃক্ষকে এক করে, সেই শক্তিও নেই। সব কিছুই চলছে। ছুটির দিন বড় নিষ্ঠুর, বাগ্ময়ীরা বাজনা থামিয়েছে, প্রথম সন্ধ্যায় শুভ উন্মোচিত হয়। অন্তর্ভেরই জয় হয়, এর চাকা থামে না। আলোয় অন্ধকার—একথাই সত্য। ব্যাঙ্কের ছুটির দিনে তিস্ত টর্চ পড়ে থাকে।

এই আলোয় অন্ধকার, আলো ও অন্ধকার সব মিলে স্রোত এবং স্রোতের ছবি—এই হলো কবিতা। এই তিস্ত চর্চের মধ্যেও মস্তালে জীবনে উজ্জল অচঞ্চল আলো দেখেছেন, এর স্রোতকে গভীরভাবে গ্রহণ করেছেন। L'anguilla কবিতায় তিরিশ পঙ্ক্তিতে একটি বাক্য গঠিত, বাইন মাছের গতির মতো এর স্রোত নিত্য পরিবর্তমান। ছন্দে ধ্বনিতে এই পরিবর্তন

ইঙ্গিতবহ। এই পরিবর্তনের সঙ্গে সময়ের স্রোতও মিশে আছে। বের্গসের অহুসরণে সময় চেতনা ইতালীর কবিতায় একটি প্রধান লক্ষণ। যদিও মস্তালের কবিতায় আশাবাদ খুব কম, অন্তত প্রথম দিকে, তবু একে অস্বীকার করা যায় না। বিরোধের মধ্যে ক্ষয় ও সৃষ্টি একসঙ্গে ঘটিত। নিরবিচ্ছিন্ন স্তব বা অন্তরের ভাবনা আজ পৃথিবী থেকে বিলুপ্ত; ক্ষীণ কম্পনের মধ্যেও অতল শীর্ষ কর্কট মকর অবিচ্ছিন্নভাবে নিহিত এবং একই সঙ্গে যুদ্ধও জড়িত, ফলে এই স্বপ্নের মধ্য দিয়েই ঐক্য ও সামগ্রিকতা সৃষ্টি হয়। উজ্জল আলোয় হেঁটে যেতে যেতে বিষয় বিষয় অমুভব করতে হয়, তাতেই ধরা পড়ে জীবন ও সংগ্রাম; যেমন ধরা পড়ে, বাগানের উঁচু দেওয়ালের ওপরে বোতলের ভাঙা টুকরো। কিন্তু এ সবের মধ্যে দুর্বোধ্য রহস্যকে বুঝতে চান, স্পষ্টরূপ ছায়ার স্রোতে ডেলে যায় সংগীতের মতো; চির রোমান্টিকের মতোই বলেন : আমাকে সেই উদ্ভিদ দাও যা নিয়ে যায় সেখানে যেখানে সৌর গভীরতা জেগে ওঠে এবং জীবন আত্মার মতো মিলিয়ে যায়; আলোয় পাগল স্বর্ঘমুখী ফুল আমাকে এনে দাও—

Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza,
portami il girasole impazzito di luce

এ যেমন জীবনের ক্ষেত্রে আশা করেছেন মস্তালে তেমনি শব্দের মধ্যেও এই আকাঙ্ক্ষা e vapora la vita quale essenza এবং এই আকাঙ্ক্ষাই চরণের মধ্য দিয়ে যখন পেয়েছেন শেষ জীবনে তখন অচা উপায়ে বলেছেন : বিদ্যুৎকে ধরবার কোনো ভাবনা নেই; কিন্তু যে আলো দেখেছে তার কাছ থেকে এই আলো যেন চুরি করে নেওয়া না হয়। (Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine ma chi ha veduto la luce non se ne priva) এই জ্ঞান বা উইস্‌ডমই মস্তালে শেষ জীবনে লাভ করেছেন।

ভালো কবিতায় গল্পের দৃঢ়তা থাকে, কিন্তু গল্পে তাকে আবার রূপান্তরিত করা যায় না, কারণ নিখাসের নিখাস নিয়ে এ তৈরি। মস্তালে ও উনগারেস্তির কবিতা এই জাতীয়। মস্তালের কবিতায় চিত্রকল্পের জাহ্ন এমনভাবে আমাদের মুগ্ধ করে যে আমরা সরতে পারি না, ‘পাহাড়ের জাড়া চুড়োয় পতঙ্গের কাঁপানো শব্দ’, ‘শ্যাম গাছের মধ্যে বেহাশার ভীক কাঁপন’, ‘জলের গান যখন লোহার

শিটের কাঁপনে বজ্র গড়িয়ে পড়ে জলের কিনকি শুক হয়', 'হেঁড়া কাপড়ের মতো অন্ধকার ছিয়ভির' 'তারার আলোর ছাই' 'জীবনের শিথিল পশম ধরা পড়েছে কিছু তারে এবং সময় ও বৎসরের ফাঁসে বাঁধা পড়েছে,' 'আজ কি ডলফিনরা যুগলে তাদের সন্তানদের সঙ্গে নিয়ে সজম করছে?' 'তোমার চোখের আর বিজ্ঞাৎ থেকে পালিয়ে যাবো।' এমনভাবে জীবন থেকেই জীবনের রহস্তে ঢুকতে চান, এই রহস্তের মধ্যে ঢুকতে গেলে চাই আত্মপরীক্ষা। তাই বৃৎ সেতু কাজ্জিতের কাছে নিয়ে যায় না, প্রেমিকের আদেশ পেলে নর্দমার সাঁতার কেটেই তার কাছে পৌছানো যায়। কিন্তু সময়তো বয়ে গেছে।

মস্তালে মারিনেন্তির বিপরীত কাব্যসাধনায় এগিয়েছেন বলে যাত্জিক শব্দের উপস্থিতি তাঁর কাব্যে খুব কম, যা চিরাচরিত, অথচ চৈতন্তে গাড় প্রোথিত, সন্তাকে নিয়ন্ত্রিত করে,—সেই সব শব্দই বেশি ব্যবহার করেছেন, কিন্তু ভাষার ব্যবহারে তাকে অনেক দূরে টেনে নিয়ে যান তিনি। সমুদ্র মস্তালের কাছে অতি বাস্তব, আবার এক ঐতীক। সমুদ্রের স্বরে তিনি মাতাল, কবির হৃদয়ের ক্ষুধা সমুদ্রের ইমপাল্‌স থেকেই এসেছে, কবির সত্তার গভীরে সমুদ্রের বিপজ্জনক আইন নিহিত, তারই মতো বিশাল বিচিত্র ও সংগঠিত হতে চান; যেমনি সমুদ্র তীরের আবর্জনা ধুয়ে ফেলে, তেমনিভাবে কবি নিজের ময়লা দূর করতে চান। সমুদ্রের রক্তের মধ্যে নিজের রক্তধারা মিশিয়েই জীবনকে পরিপূর্ণরূপে বাঁধতে চান তিনি। যদিও তাঁর কাব্যে এই সামুদ্রিক বিশালতা নেই, তবু সমুদ্রের গভীর ধ্বনির গূঢ় আদিম পাণ্ডা কবিতায় সঞ্চারিত করেছেন, সমুদ্র এবং সমুদ্রের সঙ্গে সম্পৃক্ত উপাদানট তাঁর রচনার অঙ্গবঙ্গ তৈরি করেছে। পার্সের সঙ্গে এখানেই মিল।

পৃথকভাবে প্রথম পর্বে প্রেমের গ্রন্থ ও অস্তিত্ব মস্তালের কবিতায় খুব কম। এবং এখানেও নারীকে দেপেছেন গতিরূপে, নারীর চোখের স্বপ্ন বাদাম থেকে আলোর কাঁপন আসে, যারা নারীকে শৃংখলের সঙ্গে, মাংসাত্মক জন্তুর সঙ্গে, ঝোপের বিখানঘাতক প্রাণীর সঙ্গে তুলনা করে, মস্তালো বলেন, তাঁরা অন্ধ, নারীর হৃদয় পাখা, উজ্জ্বল ললাট তারা দেখতে পায় না। রক্তে ক্রশে পবিত্র তেলে, জাহ্নব আনন্দে, দুর্ভাগ্যে ও ধ্বংস ও মুক্তির প্রার্থনায় নারীর প্রেমকে তিনি খোদিত করেছেন, যারা নারীকে বেজি বা রমণী ছাড়া কিছু ভাবতে পারে না, তাদের সঙ্গে কবির যোগ নেই, নারী তাঁর কাছে আবিষ্কার, যে সোনা তিনি নিজের মধ্যে ধারণ করেন, সেই সোনাই তখন নারীর দেহে

প্রোথিত করতে চান, তাঁর মধ্যে জলন্ত কয়লা কুসে ওঠে যখন সিঁড়ি থেকে মুখ ঘুরিয়ে চলে যায় নারী। এই ‘তুমি’ প্রেরণা ও প্রেমিকাই মাছের প্রতীক হয়ে গেছে *Per album* (আলবামের জন্ত) কবিতায়। দিন হবার আগে থেকে তাকে ধরবার জন্তে বর্শি কেলোছেন কর্ণমাক্ত কুয়োয়, কিন্তু পাহাড় থেকে কোনো বাতাস তার চিহ্ন নিয়ে আসছে না; তার ল্যাজের উজ্জল চমক দেখা যায় না। (বুদ্ধদেব বসু এই চিত্রকল্পটি হুবহু অম্লসরণ করেছেন ‘সাগত বিদায়’ কাব্যগ্রন্থে ‘মাছধর’ কবিতায়) কিন্তু আশা আছে কেনি; তার দেখা মিলবেই। চেরি গাছের নীচে বসে আছেন, তাকে কী জীবন্ত ধরতে পারবেন তিনি। *Arsenio* কবিতায় প্রকৃতির অদ্ভুতরূপ ফুটিয়ে তুলেছেন, কুয়াশার ও সংগীতের মতো সামনে জমাট ছায়। আকাশ ও সমুদ্র ধরে রাখে, ছড়ানো ছিটানো নৌকো থেকে গ্যানীয় আলো বেরয়, জলপায়ী মাটি থেকে ধোঁয়া উঠছে, তোমার কাছে সব কিছু মাটিতে গড়াগড়ি যায়, শিথিল চাঁদোয়া ঝাঁপচে, গাঢ় মর্যর ধনি আস্তে বুলিয়ে যায় পৃথিবীর ওপর দিয়ে, চিঁচিঁ শব্দ করে উঠছে, রাস্তায় কাগজের লঠন। এ শুধু ছবির মালা, কোনো বস্তুবা বা কথা নেই, ছবির সঙ্গেই জন্মায় ভূতি মিশে আছে; কিন্তু এই ছবিগুলি বাস্তবকে সংগীতের মতো উন্নীত করতে চাইছে।

এইখানেই ফরাশি প্রতীকী কবিতার জনক বোদলেয়ারের প্রকৃতি ও নারী ভাবনার সঙ্গে ইতালীয় হারেকটিক কবিগোষ্ঠীর পার্থক্য সূচিত হয়। বোদলেয়ার বলেন নারী ও প্রকৃতি স্বভাবজ, স্তবরাং চেতনাহীন, তাই পরিতাজ্য। ভালোবাসাকেও পাপবোধের দ্বারা সচেতন করে তুলতে হয়, তা না হলে সেই ভালোবাসা নির্বোধ। কিন্তু মস্তালে প্রকৃতি ও নারীর মধ্যেই সমস্ত কিছু সারাংশার ও সমন্বয় দেখতে পেয়েছেন। তিনি উদ্ভিদ প্রার্থনা করেছেন সৌর গভীরতা ও নিখাসের জন্তে। সমুদ্রের রক্তের মধ্যে নিজের রক্ত ঢুকিয়েই জীবনকে তিনি বাঁধতে চান, প্রকৃতির অদৃশ্য অনন্ত সত্তার তাৎপর্থে মস্তালে অভিজুত। বোদলেয়ারের এই প্রকৃতিভাবনার সঙ্গে র্যাণ্ডার কোনো যোগ নেই। ‘ইলুমিনাশিওঁ’ কাব্যগ্রন্থে এই পৃথিবীর ভড় প্রকৃতি দেবদূতের আবির্ভাবে ও স্পর্শে জলে ওঠে, আকাশ নক্ষত্রের ও অন্ত কিছু পুষ্ণিত নম্রতা অন্ত তীরে নেমে আসে সুরির মতো, আমাদের মুখের কাছে ঘন হয়ে ওঠে, গভীর পুষ্ণিত হয় এবং নিম্ন নীল হয়ে ওঠে। যখন আবির্ভাব ঘটে এই দেবদূতের ওখন বর্জনের কোনো প্রস্ন ওঠে না। উন্গারেস্তি যখন চরিত ও উপহৃত ফুলের মধ্যে

অপ্রকাশ শূন্যতার কথা বলেন, তখন উপস্থিত ফুলের প্রতিই তাঁর আকর্ষণ এবং এই আকর্ষণের দৈবী আবির্ভাবে পৃথিবীর পুণ্ডিত আনন্দের অসীমই বাস্তব। স্বভাবজ বলে প্রকৃতিকে পরিহার করবার কোনো বাসনা নেই। কোয়ালি-মোদোর প্রেমের কবিতায় এই বোধই প্রকাশ পেয়েছে। দেকার্তের চৈতন্য ও প্রকৃতির যে বৈধতা বোললেয়ার ও সাব্রঁকে ভাবায় ও মজায়, দাস্তুর প্রেম-রূপিণী নারীপ্রকৃতি সেখানে আমাদের দেশের তত্ত্বের শক্তির মতো সমস্ত কিছুকে সমন্বিত করে সত্যায় উদ্ভাসিত করে। দাস্তুর অবিকার এখানেই এঁদের মধ্যে, কেননা প্রেমই সূর্য তারা নক্ষত্রকে চালিত করে।

মস্তালে একটি কাল্পনিক সাক্ষাৎকারে তাঁর কবিতার রূপকোশল সম্বন্ধে যে কথা বলেছেন তা প্রাধান্যযোগ্য : ‘সাংগীতিক প্রকাশের প্রয়োজন আমি পালন করি। আমার জানা অল্প কবিদের চেয়ে আমার শব্দগুলোকে যথার্থ করে তুলতে চাই। উপযুক্ত কি? কাচের ঘণ্টার নীচে আমি বাস করি মনে হয়, এবং তবু আমি অসুস্থ বরি কোনো মোলের কাছাকাছি আছি। একটা হালকা পর্দা, সামান্য একটা সূতো, শেষ কিছু (quid) থেকে আমাকে আলাদা করেছে। পরম প্রকাশ মানেই হলো পর্দা ছিঁড়ে ফেলা, সূতো ছিঁড়ে ফেলা : একটি বিশ্লেষণ, উপস্থাপনা হিসাবে জগতের ভ্রান্তির শেষের অঙ্ককিছু। কিন্তু এ হচ্ছে অপ্রাপনীয় লক্ষ্য।’ সাংগীতিক প্রকাশ ও জগতের পর্দা ছিঁড়ে নির্বস্তক আত্মায় উদ্ভীত হবার আকাঙ্ক্ষা রোমান্টিক ও হেগেলীয় ভাবনারই প্রতিফলন। প্রতীকী কবিতার মৌল ধর্ম।

সংযোজন : এলিঅট ও মস্তালে

মস্তালে ‘এলিঅট এবং আমরা’ প্রবন্ধে বলেছেন : ফরাশি প্রতীকী কবিতা, ইতালীয় প্রভাব, স্থিতি ও উদ্ধৃতি, মেটাফিজিকাল কবিতায় ঐতিহ্য, কথা ছন্দে তার স্বতন্ত্র সংগীত, চিত্রকল্পবাদীদের ছন্দ ভাবনা এলিঅটের কবিতায় মিশে আছে, তাঁর লিরিক বস্তুধর্মী এবং কোয়ালিটিটির মধ্যে চেম্বার মিউজিক রয়েছে। এলিঅটের মধ্যে আছে অভ্যন্তরীণ মাধ্যাকর্ষণ শক্তি, এই শক্তি সমস্ত কিছুকে মূল কেন্দ্রে নিয়ে আসে। ভালেরির মতো এলিঅটও উন্নত যুরোপীয় ঐতিহ্যের সঙ্গে ইতালিকে নূতনভাবে সংযোগ স্থাপন করলেন, এঁরা দুজনই ক্লাসিক্যাল স্পিরিটকে ফিরিয়ে এনেছেন। কিন্তু তবু এঁরা কেউই ক্লাসিক্যাল নন।

যদিও এলিঅট ও ভালেসি বিদ্বেষ, এমনকি বিপরীতেও বলা যেতে পারে, যদিও তাঁরা দুজনেই ব্যক্তির অহং-এর বিভীষিকা ও এর নিঃসঙ্গতা থেকে বাজা শুক করেছেন। বাজা শুক করেছেন ভিন্ন মস্তাবো পৌঁছুবেন বলে। একজন হেরাক্লিটাসের গতির স্রোতের মধ্যে তাঁর আদি অনড়তাকে গলিয়ে দিয়েছেন : আর একজন অবতারের রহস্যের অভিজ্ঞতায় মধ্য দিয়ে এই বস্তু পৃথিবীর পদার্থের অন্তরালে অপরিবর্তনীয় উপস্থিতিকে লাভ করেছেন। এঁরা শিল্পী, হঠাৎ কবি হয়ে ওঠেন নি। প্রকৃত মৌলিকতা উদ্ভট নয়, ঐতিহ্যের সঙ্গে যুক্ত।

এই সমস্যা ঋণ কি মস্তালে তাঁর কবিতার মধ্যেও অল্পপ্রবেশ করিয়েছেন ? মারিও প্রাংস 'এলিঅট ও মস্তালে' প্রবন্ধে মস্তালের ওপর এলিঅটের প্রভাবের বিভিন্ন দিক দেখিয়েছেন : ১. The Waste Land ও Ossi di seppia এই দুয়েরই বর্ণনীয় বিষয় বক্ষ্যা ও নৈরাশ্রপূর্ণ জগতের চারিদিকে হুঃসহ শুষ্কতা, একবিন্দু জলের জন্তে পাহাড়ের প্রতিটি গোপন কোণে অন্বেষণ, বক্ষ্যা দৃশ্য দুয়েরই প্রতীক দুজনের কাছে। মস্তালের জন্মভূমি 'লিঙ্ক তেরে', রিভিয়েরাট বক্ষ্যা পটভূমি জাগিয়েছে : 'দুপুরে বিশ্রাম করা, আঙুনে-পোড়া বাগানের দেয়ালের ছায়ায় ঢুপুর, বিবর্ণ ও মগ্ন, কণ্টক ও লাঠির মধ্যে কালো পাণ্ডি গান ও সাপের গশগশ শোনা - উজ্জল দিনে হেঁটে বিষন্ন বিষয়ে জীবনে ও তাব সংগ্রাম কেমন তা অনুভব করা, দেয়াল ধরে হেঁটে যাওয়া যে দেয়ালের ওপরে তীক্ষ্ণ বোতলের খোঁচা খাড়া হয়ে আছে।' (এই বাক্যগুলিতে কোনো সমাপিকা ক্রিয়া নেই, অসমাপিকা ক্রিয়ার অনন্ত যন্ত্রণা প্রকাশ, বিরোধের মতোই এর সার্থকতা) এলিঅটের বিস্তারতা মস্তালে নেই, মস্তালের জগৎ সংকীর্ণ, কাচের স্ফীতোদর দর্পণে প্রতিবিম্বিত, তবু বোতলের খোঁচা-লাগা খাড়া দেয়ালের ওপর হেঁটে যাওয়ার সঙ্গে এলিঅটের যুদ্ধ বিধ্বস্ত দৃশ্যভূমিতে কষ্টের যাত্রা তুলনা জাগাতে বাধা, এই দৃশ্য দাস্তুর নরকের গাভীর্ষ ও মহনীয়তা আনে। ২. যদিও মস্তালে যৌবনকাল থেকেই দাহের কাব্যের আবাদন করেছেন, তবু এলিঅটের কবিতা পড়ে 'অবলোকৃষ্টিভ কো'রলেটিভের' আদর্শ মস্তালে গ্রহণ করেছেন। মস্তালের মৌলিকতা অনস্বীকার্য, কিন্তু মস্তালের বীতি এলিঅটকে স্মরণ করায়। ৩. ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার গোপন নির্দেশ পাঠকের কাছে বিভ্রান্ত হলেও একটা অন্তরঙ্গ পরিবেশ ছড়িয়ে দেয় কবিতায়, স্বপ্নের মতো চিত্রকল্পে পাঠক অংশ নিতে বাধ্য হয়। এই স্বপ্ন যেন পাঠকেরই অতীতকে মনে পড়িয়ে দেয়, তবু সে অতীত সত্য নয়। কেননা অভিজ্ঞতার লিরিক স্বর

কাব্যে এর মধ্যে সঞ্চারিত হয়ে গেছে। মূল কবিতার মধ্যে বিনোদী ভাষার উদ্ধৃতি আলোকবর্ষী হয়ে ওঠে, মূলের ওপর ঢাকা আলো ফেলে, যদিও বাধা করে না,—এলিঅটের টেকনিকের এইসব চিহ্ন মস্তালে তাঁর দ্বিতীয় কাব্য *Le occasioni* (1939)-তে আন্তে করেছিলেন। পরবর্তীকালে *Ballata in una clinica* কবিতায়ও এই রীতি অম্লমুত। *Sotto la pioggia* কবিতায় সেন্ট তেরেসার শব্দগুচ্ছ *Por amor de la fiebre*, গ্রামোফোন রেকর্ডের স্বর *Adios muchachs* এলিঅটের কবিতায় প্রভাসাল কবিতা বা দান্তে থেকে অথবা অক্টেলিয়ার ব্যালাড থেকে উদ্ধৃতিকে স্মরণ করিতে বাধা করে। *Costa san Giorgio* কবিতায় মস্তালে ঢাকা দিয়েছেন ঐক্যবে *Riguardo alla leggenda evocata efr. Eduardo Posada El Dorado etc.* এলিঅটের পোড়ো জমির *Frazer* ও *Miss Weston*-এর প্রসঙ্গ এই সঙ্গে আসে। ৪. কবিতায় নিজেই প্রকাশ নয়, ইমোশনকে বহুর মধ্যে রূপায়িত করতে হবে, এই রীতি মস্তালে গ্রহণ করেছেন। ‘আমি’ দিয়ে বলেন না তিনি, এমনভাবে পরোক্ষ উপায়ে নিজের অস্তিত্বের কথা বলেন, অনেক পাঠকের কাছে মনে হয় মস্তালের কোনো অস্তিত্বই নেই। দৃশ্যের বর্ণনার প্রতীকে তাঁর হৃদয় ব্যক্ত হয়, মুহূর্তের চিরন্তনতার মধ্যে স্থির হয়ে যায়। ৫. এলিঅটের মতোই মস্তালের কবিতা কাব্য থেকে মুক্তি লাভ করতে চায়, তাই মস্তালের কবিতায় স্বচ্ছন্দ কঠিন স্পষ্ট গানের দৃঢ় রূপ এসেছে। ৬. সমুদ্রমাছের হাড় (*ossi di seppia*) এই নামটির মধ্যেই এলিঅটের অম্লমুত আসছে, পরিচ্ছন্ন শুষ্ক ইঞ্জল বস্তু, কিন্তু বিচ্ছিন্ন, স্নেহে সমুদ্রেব তাঁরে এসে পৌঁছেছে (অর্থাৎ নিরাশ্রয় ও মাংসহীন প্রাণহীন শুষ্ক মাছের প্রতীক) ৭. সংগীতের অম্লমুত নয়, কিন্তু এ থেকে নূতন অর্থ বেরিয়ে আসে, চিংকার ও কোলাহল ধ্বনিও এ থেকে বজিত হয় না, সংগীত বিচ্ছিন্ন পঙক্তিতে নয় সমগ্র কবিতার মধ্যেই কাজ করে। এই রীতিও মস্তালে অম্লমুত। ৮. এর ফলেই দুই কবির মধ্যে এইসব সাদৃশ্য এসেছে : ক্ষীণ স্বচ্ছতা, সৌন্দর্য স্নিগ্ধতা, শুষ্কতায় বহু লিরিক শক্তি থেকে, দুঃখের জালা থেকে কঠোর পরিপ্রাণে পরিষ্কৃত হয়ে এই গুণগুলি এঁরা দুজনে আয়ত্ত করেছেন। এঁদের কবিতায় স্বাদগন্ধ ফেঁপারিঁর চিত্রকল্পের সাহায্যেই ব্যক্ত করা যায় : সুবাসিত ঝাঁটা, পরিত্যক্ত স্থানে তৃণ।

মস্তালে এলিঅটের *A Song for Simeon* (Solaria 1929) *La*

Figlia che Piange (Ciroli 1933) কবিতা অনুবাদ করেছেন। মারিও প্রাৎস মস্তালের Arsenio কবিতা ইংরেজিতে অনুবাদ করে এলিঅটকে দেন। এলিঅট ১৯২৮ জুন The Criterion VII, 4 সংখ্যায় প্রকাশ করেন। মস্তালেকে এরিয়াল কবিতা পড়তে দেন প্রাৎস, এই কবিতা পড়ে মুগ্ধ হয়েই ওপরের দুটি কবিতা অনুবাদ করেন।

কিন্তু প্রশ্ন হলো, এলিঅটের চেতনা থেকে কি মস্তালে স্বাধীন কবিপ্রতিভায় উন্নীত হতে পারেন নি? তাঁর L'anguilla কবিতা তাঁর স্বাভাব্যকেই চিহ্নিত করে।

বাইন

বাইন, ঠাণ্ডা সমুদ্রের কুহকিনী,
বাল্টিক সমুদ্র ছেড়ে এলো
আমাদের সমুদ্রে, মোহনা ও নদীতে আসবে বলে
ওপরে উঠছে ও ডুবে যাচ্ছে বজ্রার আঘাতে,
এক শাখা থেকে অপর শাখায়, শিরায় শিরায়, সঙ্কুচিত হচ্ছে,
আরও ভেতরে, পাহাড়ের আরও গভীরে,
কাদার ভেতর থেকে শুষ্ক হয়ে উঠছে,
যতোক্ষণ না একটা বাদাম গাছের থেকে আলোর বিক্ষেপ
মরা জলের কুয়োয় কলমল করে ওঠে,
পর্বে আপেনাইন শীর্ষ থেকে রোমানায়
এই ধারা নেমে যায়,
বাইন, চাবুক, টর্চ, পৃথিবীতে প্রেমের তীর
যা আমাদের শুকনো বা ক্ষয়িত পিরেনিস খাঁড়ি
উর্ধ্বতা-স্বর্গে নিয়ে যায়;
সেখানে সবুজ আত্মা জীবন ধোঁজে
যেখানে জলন্ত খরা নিঃসঙ্গতা শুধুই দংশন করে,
উদ্ভাস, সমস্ত গুরুত্ব কথা বলে, যখন সমস্ত কিছু কার্বনে মছিত,
নিমজ্জিত লাঠি, ক্ষত্র রামধনু, তোমার চোখের পাতা দুটি স্থির হমজ ভগিনী যেন,
তোমার কাদায় নিমজ্জিত মানুষের সন্তানের মধ্যে
জলে উঠতে দাও তুমি, তুমি কি বিশ্বাস করতে পারো না তাকে
তোমার ভগিনী বলে?

একরা পাউণ্ডের সাহিত্যচিন্তা

Artists are the antennae of the race'. 'only emotion endures'

'A nation which neglects the perceptions of its artists declines. After while it ceases to act, and merely survives'

মাঝে মাঝে কালো ধোঁয়ায় দম আটকে আসে, মন মুষড়ে পড়ে, অবসাদে ভেঙে পড়তে হয়, দলীয়তার সঙ্গে কলঙ্কের বুধুদ গায়ে এসে লাগে, কিন্তু তখনি সাহিত্যের রথীদের সর্বজনীন সত্য চৈতন্যকে জাগিয়ে দেয়, এই কারণেই হয়তো বেঁচে আছি। কেননা দেশে কোনো পাণ্ডিত্য নেই, লেখক আছে অনেক, কিন্তু সাহিত্যিক বা কবি তেমন চোখে পড়ে না। জনপ্রিয়তার গণতান্ত্রিকতা স্থলভ অঙ্ককারের আর্দ্রকে এমন জড়িয়ে ধরেছে মনন সেখানে পাগলামি, বুদ্ধি সেখানে হতাশা ও মৃত্যু। আমাদের মতো নিরাশ ব্যক্তিদের চোখের সামনে ভবভূতি সাস্থনা দেন, রবীন্দ্রনাথ প্রাঙ্গণ দিয়ে কাছে টেনে স্নেহ বর্ষণ করেন নীরব বেদনার মতো, পাউণ্ড চৈতন্যকে স্থির প্রভায়ে প্রতিষ্ঠিত করে বিষণ্ণতা উড়িয়ে দিতে চান, এলিঅট বাদে গণতান্ত্রিকতাকে নস্তাং করেন। পাউণ্ড জোরের সঙ্গে বলেন; 'যে কবি প্রকৃতই সংসার কবিতা মনকে আকৃষ্ট করতে পারে, সেই কবির বই পাঁচ শ কপির বেশি বিক্রি হতে পারে না।' এলিঅট একেই আর একটু টেনে নিয়ে গিয়ে বলেন: 'যদি কোনো কবি অতি সস্তর অধিক জনতা পায়, তাহলে অবস্থাটা বেশ সন্দেহজনক হয়ে ওঠে, কারণ এটা আমাদের ভয় করতে শেখায় যে এই কবি নূতন কিছু করছে না, লোকেরা যাতে অভ্যস্ত সেই বস্তুকেই সে দিচ্ছে স্বর্বাং পুরনো যুগের কবিদের কাছ থেকে যা পেয়েছে এই কবি সেই বস্তুই দিচ্ছে।'

পাউণ্ডের ভাষায় এই 'মানস আকর্ষণই' সাহিত্যের উল্লেখ্য বিষয়, ভাষাছন্দে চিত্রকল্পে বস্তু ও বাস্তবতার সংহতিতে, জগৎজোড়া সেই সেন্সিবিলিটির প্রসারে, সংগীতের ধ্বনিতে, বিষয় ও বিষয়ীর একান্ত্রাত্য নানাবিধ জ্ঞানের সমাহারে আমাদের বুদ্ধি ও অহুভূতির কম্প্রেক্স ভিত্তি হয়ে ওঠে মুহূর্তে, এই কম্প্রেক্স থেকে যে রূপ আসবে তাই সাহিত্য, সেটিই চিত্রকল্প। চিত্রকল্প ও সাহিত্য

পাউণ্ডের কাছে সমার্থক, এই কারণেই তিনি অতি সহজে বলতে পারেন বৃহদাকার গ্রন্থের চেয়ে সমগ্র জীবনে একটি চিত্রকল্প রচনা টের জরুরি। এবং চিত্রকল্পের সংজ্ঞার রাসেলের আণবিক অষ্টত্ববাদের আভাস মেলে, আমরা বস্তু দেখি না শুধু, বস্তুর প্রতিক্রিয়া আমাদের মনের ওপর কি প্রকার সেটিও এক সঙ্গে জড়িত হয়ে পড়ে। এখানেই আইনস্টাইনের বস্তুর স্বতন্ত্র কন্সপেক্টের সঙ্গে দর্শনের ও সাহিত্যের ধারণার পার্থক্য সূচিত। চিত্রকল্পের ব্যাপারে জোচের ইন্সটাইন আভাসিত হয়।

এবং এই কল্পক্ষেত্রের জগতেই কবিতা চিত্রকল্পে শুধু বর্ণনাত্মক হয়ে ওঠে না, সংকেতধর্মীও বটে। এই সংকেত পণ্ডিতের নয়, সাহিত্যের অনুষঙ্গে সমৃদ্ধ, স্বেচ্ছের বর্ণনা যখন সংকেতে স্থান করে বিস্তৃত শব্দীরের পবিত্র লাভণ্যরূপ গ্রহণ করে তখনই এক অর্থের তাৎপর্য বহুদূরে প্রসারিত হয়। আমাদের মনের মধ্যে ছু জাতীয় জাগতিক অভিজ্ঞতার সমাহার রয়েছে, অভিজ্ঞতার একটা অংশ আমাদের ব্যবহারিক জীবনের প্রচলিত রূপকে, বিশ্বাস ও অশুভূতিকে, তার ওপরে চৈতন্যকে টেনে বার করে, অর্থাৎ এ সকলের মধ্যে অভিজ্ঞতা অজ্ঞানী জড়িত; এই সম্মিলিত অভিজ্ঞতার সঙ্গে অন্য কিছু অভিজ্ঞতা একই সঙ্গে জড়িত। হোয়াইটহেডের ভাষায় প্রথম শ্রেণীর সম্মিলিত অভিজ্ঞতা হলো সংকেত এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর অভিজ্ঞতা হলো সংকেতের অর্থ। এই সংকেত থেকে অর্থের এবং অগ্রসরমানতার মধ্যেই মনের বিশেষ প্রবণতা নিহিত। এমনিভাবেই বস্তু সংকেতধর্মী বস্তু এবং বস্তু থেকে অর্থের তাৎপর্য মিলে একটা অনুষঙ্গের নির্দেশ বস্তু বা চিত্রকে বহুদূরে টেনে নিয়ে যায়। সুতরাং চিত্রকল্প শুধু চিত্র নয়, এর সঙ্গে কল্পনা সংযোজিত হয়ে এক অশুভূতির অনুষঙ্গ বহুদূরে সঞ্চারিত, সাংক্ষেপণিক প্রক্রিয়ায় এর রূপ। সুতরাং চিত্রকল্পে বিসদৃশ বস্তুর মিলন ঘটে না, বিশ্বের সামগ্রিক বস্তু মনের ভেতরে ঐক্যলাভ করে অষ্টত্বরূপ পরিগ্রহ করে; কিন্তু শব্দের সাহায্যে ছবিই প্রধান হয়ে ওঠে, তার পেছনে সবুজ পাতার মতো শব্দের ধ্বনি, সংগীতময় অর্থের ও বেদনার অনুষঙ্গ একে গাঢ়তর করে। পাউণ্ড, এসব কথা খুব গাঢ়ভাবে বিশ্লেষণ করেন নি, ইঙ্গিতে উদ্ভাসিত করেছেন, কিন্তু তাঁর কবিতা যে যথার্থ অনুষঙ্গের ছবিতে ঝঙ্ক যে কোনো কবিতা বিশ্লেষণ করলেই ধরা পড়ে। এমিক থেকে তাঁর অশ্ববর্তীরা শুধু মাত্র ছবির রচনা বলেই গণ্য। এই কারণেই চিত্রকল্প আন্দোলন স্থায়ী হতে পারলো না।

কিন্তু পাউণ্ড এবং এলিঅটের কাছে, চিত্রকল্প শুধু ছবি নয়, চিত্রকল্প একটি

খন্ড জগৎ, যার কথা আমি আগেই বলেছি, যেহেতু চিত্রকল্প কবির কাছে একটি জগৎ এবং অভিজ্ঞতার সমাহার, সেই হেতু এই চিত্রকল্পের মধ্যেই কবিকে এবং তাঁর জগৎকে খুঁজে পাওয়া চাই, উপলব্ধি করা চাই কবির মূল্যবোধ, তাই সামাজিক দায়িত্ব ও কর্তব্য নিজের ব্যক্তিগত উপলব্ধির আভাস, হুতরাং ভাষা ও চিত্রকল্পের নিরিখেই কবির সঙ্গে সমাজের সম্পর্ক স্পষ্ট হয়ে ওঠে। কবি যখন সমাজেরই ভাষা ব্যবহার করেন তখন তো সমাজই কথা বলে ওঠে তাঁর কবিতায়, কিন্তু কিভাবে তাকে নিয়ে নিজের কথা বলছেন সমালোচকের কাছে সেটিই বিচার্য, এবং এই কথা বলবার খোঁকই বোঝায় কতখানি তিনি সচেতন, উন্নত ও ঐতিহ্য রক্ষা করছেন, ভাষার উন্নতির মধ্য দিয়েই তিনি সমাজকেও নামাচ্ছেন বা ঠাাচ্ছেন। যেমন এই ভাষাই কবির ভাষাকে নামাচ্ছে ও ঠাাচ্ছে, তাকে ভুবিয়ে দিচ্ছে, হুতরাং ভাষার প্রক্ষেই সমাজের কাছে কবির দায়িত্ব রয়েছে যেহেতু ভাষা ও শব্দের মধ্যেই চর্চাও সংকেত থাকে, সেই হেতু ছবির মধ্য দিয়েই জগৎ উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে। এই কারণেই পাউণ্ড ও এলিঅট কবিতায় সামাজিক দায়িত্ব মেনেছেন, ব্যক্তিত্বের আত্মকোন্দল শূন্যতার অন্ধকার এবং জনতার চিংকারের শূন্যতা এই দুই অস্বীকার করে ভাষার ছবি।

ভাষা এবং ছবি বা চিত্রকল্প যখন যথার্থ হয়ে ওঠে অভিজ্ঞতার স্বদৃষ্টির প্রেরণায় তখন সংস্কৃতির টানে ও ছবির জাদুতে কবিতা মূর্খ ও সাধারণের কথিত চিন্তা মানুষকে একই সঙ্গে আহ্বান করে, বুদ্ধি এবং অসুভূতির তারতম্য কেউ ভেতরে চলে যান, কেউ বাইরে বসে ধ্বনির মদে পাগল হন। কিন্তু কবিকে সব সময়ই লক্ষ্য রাখতে হয়, সচেতন থাকতে হয়, বিজ্ঞানীর আবিষ্কারের সচেতনতায় যে তিনি ভাষাকে তাঁর কালের স্থিত অবস্থা থেকে কতোদূর সামনে টেনে নিয়ে যাচ্ছেন, যে কবি এই কার্য করতে অপারগ, তার কবিতা কালের বৃদ্ধ মাত্র।

এই প্রসঙ্গেই আর একটি জরুরি প্রশ্ন ওঠে যা থেকে পাউণ্ড ও এলিঅট নজদের পৃথক করেছেন; উনিবিংশ শতাব্দীর কবিতার মূল্যবোধের ভিন্নতা এখানেই, শেলি সমাজের প্রবক্তা হতে চেয়েছিলেন। এঁদের মতে কবিতা কোনো বক্তব্য বা আইডিয়া প্রকাশ করে না, কবিতা হয়ে ওঠে, প্রকৃতিতে গাছ যেমন হয়ে ওঠে মাটি থেকে শিকড়ে রস টেনে এবং সূর্য থেকে আলো পান করে, পাছের এই হয়ে ওঠার মধ্যেই জীবনের অর্থ ছড়িয়ে রয়েছে, কল ও ফলের সম্ভার আকাশ ও মাটির মাঝখানে জীবনের পুষ্টি নিয়ে আসে। হয়ে ওঠার সঙ্গে

অর্থকে পাউণ্ড কখনো বাম দেননি, মহৎ সাহিত্য যতোদূর সম্ভব অধিক পরিমাণে অর্থের দ্বারা বিদ্যুৎচালিত এবং পাউণ্ডই বলেন : ‘শিল্প কাউকে কিছু করতে বলে না, অথবা কিছু ভাবতেও বলে না বা কিছু হতেও সে বলে না। পাছ যেমন হয়েছে শিল্পও তেমনি আছে, তুমি প্রশংসা করতে পারো, এর ছায়ায় বলতে পারো তুমি, তুমি কলা তুলে নিতে পারো জ্বালানি কাঠ কাটতে পারো, তেমনি যা ইচ্ছে তুমি তাই করতে পারো।’ অর্থাৎ পাঠকের কচি অনুযায়ী এমনি বিভিন্ন কর্ম আসতে পারে, কিন্তু কবির কাজ শিল্পকে গাছের মতো বনির্ভর ও প্রকৃতির বস্তু গড়ে তোলে।

এই কারণেই পাউণ্ড জোর দিয়েছেন কবির সৃষ্টিক্রিয়ার ওপর, জৈব রূপ-গঠনে। কিভাবে কবিতা হয়ে উঠছে সেই বিষয়ে তিনি বলেছেন : ‘একটি মাহুষের আন্তরিকতার পরীক্ষা হিসেবে টেকনিককে আমি বিশ্বাস করি।’ তাই প্রত্যক্ষ ও যথার্থ বস্তুর যথাযথ ব্যবহারের ওপর জোর দিয়েছেন, সংগীতের ধ্বনিকে শব্দের সঙ্গে মিলিয়েছেন। ছন্দস্পন্দ অল্পভূতির সঙ্গে যোগ রক্ষা করে, এই কারণেই ছন্দস্পন্দের মধ্যে অন্তর কারো প্রভাব বা নকল নেই। সংগীতের সঙ্গে কবিতার যোগ বিচ্ছিন্ন হলে কাব্য মরে যায়। প্রতীক প্রাকৃতিক বস্তুর মতোই প্রত্যক্ষ হয়ে উঠবে, তাহলে অর্থ ও কাব্যগুণ সাধারণ ব্যক্তির কাছেও স্পষ্ট হয়। এই টেকনিকই পারে ইম্পালাসকে যথাযথ রূপ দিতে। তরল ও পাথরের মতো স্থির এই দুই বিষয়বস্তু। কোনো কবিতার কর্ম গাছের রূপের মতো, কোনো কবিতার রূপ ফুলদানিতে ঢালা জলের মতো। অনেক বিষয় আছে যাকে যথাযথভাবে কর্মের সংগতির মধ্যে রূপান্তর করতে পারা যায়।

বিষয়বস্তু ও রূপকল্পনা একাধি এবং একাধি বলেই জীবনের প্রশ্ন ওঠে, কবিতা জীবনকেই প্রকাশ করে, বই থেকে অভিজ্ঞতার সঞ্চয় কবিতায় বেশি দিন টেকে না। কোনো ভালো কবিতা এইভাবে লেখা যায় না। কবিতায় জীবনের জটিল ইতিহাসের পথে যাত্রা করতে হয় সেই বস্তুর সন্ধান, ইতিহাস থেকেই দীক্ষা ও শিক্ষা নিতে হয়, কবিতার ভালো যা হয়েছে তাকে আর নূতনভাবে করা যায় না, যা করণীয় সেই শিক্ষাই ইতিহাস দেয়। আধুনিক জীবনে যে বস্তুর অভাব আছে, ইতিহাসের পাতায় যদি তাকে দেখা যায়, তাহলে তাকে গ্রহণ করতে হবে। পাউণ্ড বলেন ডানিয়েল ও কাভালকাস্তির শিল্পের যে লংহাত ও যথার্থ স্পষ্ট আছে ভিক্টোরীয় কবিদের রচনায় তা অল্পপস্থিত।

ঊনবিংশ শতাব্দীর কবিতায় অনেক কিছু থাকলেও এদেরকে সেন্টিমেন্টাল আচারস্বীতিপরায়াণ স্বাপনা ও নোংরা মনে হয়। এই কারণেই বিগত শিল্পের প্রয়োজন।

এখানে এলিঅটকেই কাছে আনছেন পাউণ্ড তাঁর আলোচনায়, কাবোর সঙ্গে ঐতিহ্যের যোগ ইতিহাসের প্রেক্ষাপটে পাউণ্ডই বললেন, ঊনবিংশ শতাব্দীর কবিতায় দোষের কথা, এলিঅটের পূর্বে স্পষ্টভাবে হিউমের ও পাউণ্ডের ঘোষণায় সোচ্চার। জীবন ও বিগত শিল্প পাউণ্ডের কাছে সমার্থক। এই কারণেই ইয়েটসকে তিনি প্রশংসা করেছেন। জীবনের সঙ্গে স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন, কবিতায় বুদ্ধি ও সমালোচনার চেয়ে অহুত্বই চিরজীব।

পাউণ্ডই আধুনিক কবিতাকে বিশ্বের কবিতার সঙ্গে সংযুক্ত করতে চেয়েছেন প্রথমে; চসার সঙ্গে পাউণ্ডের আলোচনা বিপ্লবাত্মক : কারণ চসার লেখায় সমগ্র যুরোপের সংস্কৃতি ধরা পড়েছে, এমন কি দাস্তুর চেয়েও বিপুল এনিক থেকে, শেক্সপিয়র যুরোপের সমগ্র সংস্কৃতিকে ইংলণ্ডের সংকীর্ণ সীমায় আবদ্ধ করেছেন, শেক্সপিয়রের চেয়ে চসারের বাস্তবতাবোধও অতীব তীব্র, চসারের মধ্যেই নূতন জীবনবোধ ধরা পড়েছে; ভিলোর মধ্যে মধ্যযুগীয় স্বপ্নের ও ঐতিহ্যের অবশেষ, আর্নট থেকে কাভালকাস্তি পর্যন্ত জ্ঞানের সামগ্রিকতা স্মৃতি স্মৃতিবৃত্ত বহু শতাব্দী ধরে প্রবাহিত হয়ে আসছিল, সেই প্রবাহ শুক শেষ হয়ে গেল ভিলোর রচনায়। পাউণ্ড ইংরেজি সাহিত্যকে চার ভাগে এইভাবে ভাগ করেছেন, ইংল্যাণ্ড প্রথমে যুরোপের অংশ ছিল, চসার যখন কাব্য রচনা করেন। পরে ইংল্যাণ্ড শুধু ইংল্যাণ্ডেরই হয়ে ওঠে, সংকীর্ণ হয়ে ওঠে। পরে ইংল্যাণ্ড লেখকদের নির্বাসন দেয়, যেমন ল্যাণ্ডের ইতালিতে যেতে বাধ্য হন, জর্জানিতে বেড্‌ডোস, বায়রন কিটস শেলি ইতালিতে নির্বাসিত, ব্রাউনিংও ইতালিতে যান। এই কারণেই পরে বাইরের চেতনা ইংরেজি সাহিত্যে অল্পপ্রবেশ করতে বাধ্য হয়। এই ক্ষেত্রেই বার্ন ওয়ার্ডসওয়ার্থ ও শেলি ইতালীয় কান্টোন গ্রহণ করেন, সইনবর্ন আনলেন গ্রীক সাহিত্য, ব্রাউনিং ইতালীয় বিষয়বস্তু, ফিটজারেল্ড পারস্য কাব্য সংগ্রহ করলেন, উইলিয়াম মরিস নর্থ ল্যাগা, ক্রাশি সাহিত্য। রসেটি ইতালীয় কবি মধ্যযুগীয় গ্রিয়ারাক্যলাইট গোষ্ঠী ও কিছু ক্রাশি কর্তৃক নিয়ে এলেন। কেন্টিক পুরাণ কাহিনীর সঙ্গে প্রতীকী কবিতা মিশে একাকার হয়ে যায়। ঐ সব আলোচনা থেকে এই বোধ স্পষ্ট হয় যে পাউণ্ড, আমেরিকা ও ইংরেজি সাহিত্যকে অথও যুরোপীয় সাহিত্য করে তুলতে

চেয়েছেন, অথও যুরোপীয় সাহিত্য ও সংস্কৃতিই তাঁর কাব্য। আমার মনে হয় এমিক থেকে তিনি অনেক পরিমাণে সার্থক হয়েছেন, এলিঅটের পড়ো জমি সমগ্র যুরোপের বিপর্যয়কেই চিত্রিত করেছে। এবং সংস্কৃতির ক্ষেত্রে রাজনীতি-বিদ্যা এটি অথও যুরোপের চেহারাই দেখতে চান।

এই অথও সংস্কৃতি থেকে বিভিন্ন ভাষা স্বীকারের দাবি এসেছে পাউণ্ডের চিন্তায়, হিউমের অল্পসরণে তিনিও জোর দিয়েছেন ক্লাসিক রচনারীতিতে, স্পষ্টতায়। এবং এই চিন্তাসূত্রেই তিনি বলেছেন গল্পের মতো কবিতার ভাষা লাবণীল হবে, যেমন স্ত্রীদাল ও মপাসাঁর গল্প। চন্দ্রম্পন্দ ও মিলের একটা অর্থ রয়েছে কবিতায়, এতে কবিতায় স্পষ্ট হয়ে উঠবে প্রত্যক্ষতা ও প্রকাশ-ধর্মিতা; কারণ বিষয় ও প্রকাশ ক্রোচের মতোই এক, ফর্ম বা রূপকল্পনা অর্ধেরই প্রকাশ। তবে এই প্রকাশকে চীনীয় ভাবলিপির সাহায্যে কবিতার প্রকাশবাহী করে তুলতে হবে বলে পাউণ্ড নির্দেশ দিয়েছেন। এই উদ্দেশ্যে চীনীয় ভাবলিপি পাউণ্ড, তাঁর কবিতায় ব্যবহার করেছেন, ফল অবশ্যই ভালো হয়নি, পাঠককে বিমূঢ় করা হয়েছে। কিন্তু ভাবলিপি উপমারই নামাস্তর, যাতে অল্পভূতিকে বস্তুর মাধ্যমে প্রকাশ করা যায়, বিভিন্ন প্রত্যক্ষ বস্তু এই ভাবলিপির সাহায্যে ঐক্য লাভ করে, অভিজ্ঞতার বস্তুধর্মিতা দেখা দেয়। এলিঅটের ‘অব্জেকটিভ কোরিপেটিভ’ের উদ্ভাবনা এখান থেকেই। বিজ্ঞানের সঙ্গে এবং গণিতের সঙ্গে এই কারণেই পাউণ্ড আধুনিক কবিতায় সাযুজ্য খুঁজছেন বেশি, কাব্যজীবনের প্রথমাই সংজ্ঞা দিয়েছেন : ‘এক প্রকার অল্পপ্রাণিত গণিতই হচ্ছে কবিতা, আমাদের সমীকরণ দেয়, বিমূর্ত রূপমূর্তি, ত্রিকোণ, বৃত্ত নয়; মানবিক অল্পভূতির জগতে সমীকরণ।’

এই অল্পপ্রাণিত গণিত শব্দ মনে রাখলে আর একটি সমস্তাও আধুনিক কাব্যজগতে দূর হয়ে যায়। রোমান্টিক কবিত্বের প্রেরণা ছাড়া অল্প কিছু কবিতার মর্মমূলে লিতে পারেন নি, কিন্তু আধুনিক কবিতা প্রত্যক্ষতা স্পষ্টতায় সাধাৰ্ণ্যে গণিতের মতো, গণিতের বুদ্ধি ও পরিভ্রমকে অবশ্য স্বীকার্য বলে মনে করে, প্রেরণা রয়েছে, কিন্তু গৌণ; প্রেরণা ছাড়া কবিতা রচিত হতে পারেনা; কিন্তু প্রেরিত বেদনাকে মালাধের মতো শব্দের ব্যাঘ্রামে, গণিতের মতো বিস্তৃত করে তুলতে হবে। শুধুমাত্র প্রেরণার ওপর নির্ভরশীল হলে কবিতা বিনষ্ট হতে বাধ্য।

যদিও এই সমস্ত উক্তি হিউমের মধ্যে পাই; চিত্রকল্প প্রসঙ্গে তিনি বুদ্ধি ও

অনুভূতির কথা বলেছেন; বুদ্ধি বিশ্লেষণ করে, কিন্তু যখন সংশ্লেষণ হয় তখন বস্তু আলোড়িত হয়। কেন্দ্রীকৃত বহু সংখ্যক বেদনার সামাহার বলেই কবিতা স্বজাজাত, এবং চিত্রকল্প এই স্বজাজাত ভাষারই সারাংশসার। আললে রোমান্টিক ও ক্লাসিক এই দুই চেতনাকেই এক করে নিয়েছেন এঁরা, ষোল্লকটা পড়েছে ঋপদী সাহিত্যের ওপর, যুগের বিপক্ষে।

ক্লিট, ১২০২ সালে চিত্রকল্পবাদের উৎপত্তি সম্বন্ধে স্পষ্টভাবে বলেছিলেন যে তাঁদের উদ্দেশ্য ছিল চলতি ইংরেজি কবিতাকে পরিহার, এই কারণে বিভূক্ত ‘ডস’লিবার’ ব্যবহার করতে চেয়েছিলেন, এই ছন্দের সঙ্গেই জাপানি উচ্চা হাইকু ছন্দ হিউমের ‘শব্দ’ কবিতার মতো। হিউমই ছিলেন এর নেতা, তিনি যথার্থ ও স্পষ্ট শব্দ ব্যবহার করতে পক্ষপাতী। ‘আমরা করানি প্রতীকী কবিতার দ্বারা অত্যধিক প্রভাবিত হয়েছিলুম।’ তাই বোদ্লেয়ারের ‘প্রতিবন্ধ’ কবিতার ইন্দ্রিয় রূপান্তর বস্তুর সামুজ্যে এরা চিত্রকল্পে গ্রহণ করেছিলেন, নিয়েছিলেন মালার্নের শব্দের ব্যায়াম, লাকপের লাকানো উক্তি ও গদ্য ছন্দ, কথাভাষা, নির্দেশ, প্রাত্যাহিকের আঘাত, আত্মপরিহাস ও বিকৃত ও তথ্যক কৌতুক। করবিয়ের দীক্ষা দিয়েছিলেন রাস্তার লোকের অশিষ্ট মতেজ্ঞতা, বিক্রপ, আত্ম-করণ ও বিক্রপের ভেতর আত্মবিলাপ, ভাষা ও ছন্দের অপূর্ণ নৈপুণ্য, সেই সঙ্গে হতাশ যুগের জালায় ব্যক্তির একান্ত ব্যর্থতা। আর এসে মিশেছে নব্বই-এর কবিগোষ্ঠীর ভাষার ও শব্দের নিবিড় বাঞ্ছনা। অর্ধবিশ্বৃত অর্ধজীবন্ত ভাষায় আদিম শব্দগুচ্ছের ভেতরে এই বাঞ্ছনা, এই বাঞ্ছনাকে প্রত্যেক মানুষের স্বপ্নে জাগ্রত করতে হবে। যখনই ভাষা এই আদিমতার স্পর্শ বহন করে, তখন স্বপ্ন ও সংগীতের সঙ্গে এর সংযোগ স্থাপিত হয়। হিউম, পাউণ্ড ও এলিঅট তারই সঙ্গে মিলিত করেছেন রোমান্টিক কবিদের জীবনধর্মী বাস্তব অভিজ্ঞতার নির্ধার। কিন্তু পাউণ্ড, বিশেষ করে প্রভাবিত হয়েছেন রেমি সা গুরো-এর বিশ্ব ও সর্বজনীন বোধে।

পাঠকের তরফ থেকে পাউণ্ড যখন আলোচনা করেন তখন তাঁর সমালোচনার দ্বারার স্রোতমানতা বর্তমান কাল পর্যন্ত অব্যাহত দেখতে পাই। কবিতায় যেমন পাউণ্ড আদর্শ গণতন্ত্র দেখতে চেয়েছেন, তেমনি আদর্শ পাঠকের মতোই তিনি সমালোচনা করতে চেয়েছেন। কবিতার আলোচনাই মুখ্য, কবির নয়; কবির আলোচনা শুক করে নিবোধ সমালোচক। চিত্রকল্পে যেমন বিভিন্ন বস্তুর সংযোগের ধারণা দ্রুত ধরা পড়ে তেমনি

সমালোচকও তাকে স্পষ্ট করে তোলেন। সমালোচক হিসেবে পাউণ্ডের আর একটি কৃতিত্ব শব্দকে সংগীত মন্ত্র ও অর্থে তিন শ্রেণীতে ভাগ করে এর বৈশিষ্ট্য নিরূপণ করতে চেয়েছেন। সমালোচক ও কবিকে বই পড়তেই হয়, বই পড়া মানে তার ক্ষমতাকে বাড়িয়ে তোলা, সমস্ত বস্তুকে দ্রুত ধারণা করা, এই কারণেই বইই আশ্রয় ও মানসিক শয্যা। যে ব্যক্তি যে বিষয়ের ওপর সৃষ্টি-শীল রচনা করেন নি, তার সে বিষয়ে কিছু বলা সমীচীন নয়। বাজে সমালোচকই প্রাচীনের মধ্যে নতুনকে স্থাপন করতে চায়, কিন্তু সং সমালোচক সাম্প্রতিক রচনার মধ্যে সামান্য অংশের উপযোগিতা উপলব্ধি করে খুশি হন, এবং সামান্য অংশের মধ্যে যদি চিহ্নিত করবার কোনো গুণ লক্ষ্য করেন, তাহলে অতীত রচনাকে নামিয়ে কি গুণে সাম্প্রতিক রচনা শ্রেষ্ঠ তার বিচারে নিজেই নিয়োজিত করেন সমালোচক। জীবনের অভিজ্ঞতা না থাকলে মাঝে এইসব বস্তু বুঝতে পারে না। কোনো গভীর ও ভালো বই কোনো লোকই বুঝতে পারে না যদি না সেই জীবনের অভিজ্ঞতা তার মধ্যে থাকে। কোনো কবিকে বুঝতে গেলে তার যুগের অমুভূতিও বুঝতে হবে। সামাজিক অবস্থার চেয়ে শিল্পী অনেক উর্ধ্বে থাকলেও ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিত তাকে জানতে হয়। জানতে হয় বিভিন্ন দেশের তুলনামূলক আলোচনার পার্থক্যতা। হুইট-ম্যান লম্বা তীর আলোচনা তীব্র ও বিসদৃশ। পাউণ্ড বলেছেন হুইটম্যানের জন্ম হলো তিনি কবিতায় কৃত্রিম, তবে তীর যুগের ইতিহাস যথেষ্টভাবে তাঁর মধ্যে রয়েছে; এগুলি থাকা সত্ত্বেও তাঁর কবিতা ভাষার জন্তেই অপাডঙ্কেয়। কারণ, আইন ভাঙতে গিয়ে আকস্মিকভাবে তিনি আইন মেনেছেন, বিশৃংখল-ভাবে নিয়মিত মাজাবোধ এনেছেন, টুকরো টুকরো সাহিত্যের ভাষা ব্যবহার করেছেন, কথাভাষায় যেখানে আমরা বিশেষণ ব্যবহার করিনা সেখানে বিশেষণ ব্যবহার করেছেন। এগুলি থেকে মুক্ত হলেই তাঁর কবিতা যথার্থ হয়ে ওঠে, সমালোচকের কর্তব্য হচ্ছে ভালো রচনা থেকে খারাপ রচনা ও বাজে শব্দ বেছে নেওয়া, দুয়ের মধ্যে পার্থক্য উপলব্ধি করা। পাউণ্ডের মতে ইংরেজি কবিতায় এই সব কবি বিপ্লব এনেছেন : চসার, ভিলো, ডগলাস, গোল্ডিং, মার্লো, ওয়ালার, বাট্‌লার, ডোরসেট, রোস্টার, পোপ, জ্যাক, ল্যাণ্ডার, ব্রাউনিং ফিট্‌জারেল্ড, হুইটম্যান, গতিয়ের, করবিয়ের, র'য়াবো ও লাকর্গ।

পাউণ্ডের আলোচনা রসান্বদন নয়, মস্তব্যো পূর্ণ এবং নিজের অভিজ্ঞতার বিশিষ্ট ছন্দ-মিল-ধ্বনির আলোচনায় বিভক্ত। এলিঅটের চেয়ে পার্থক্য এইখানে

এলিঅট হাতে ও বোল্‌লেয়ারকে প্রধান কবি হিসেবে গণ্য করেছেন, কিন্তু পাউণ্ড করেন নি। পাউণ্ডের আলোচনার ভাষায় বুদ্ধিদীপ্ত শিক্ষকের মেজাজ পরিস্ফুট, কিন্তু এলিঅট শিল্পীর মতো তাঁর অস্বভূত লব্ধ গতাকে প্রকাশ করেছেন, যে গত্য তাঁর কবিতায় প্রকাশিত। হিউম্ ও পাউণ্ড বুদ্ধির গথ খুলে দিয়েছিলেন বলেই জ্ঞানের গভীরতায় এলিঅট তাকে স্বীকরণ করতে পেরেছিলেন। কেননা সমালোচনার বিষয়বস্তুতে দুয়ের মধ্যে পার্থক্য খুব কম। তিনি যে পাউণ্ডকে শুধু টেকনিকের গুরু হিসেবে স্বীকার করেছেন তা নয়, বরং সমগ্র সাহিত্যজীবনের গুরু, ‘মবালি’ ও ‘কাণ্টোজ’ না এলে কি ‘পড়ো জমি’ আসতো, তা বিচারের বিষয়।

পাউণ্ডের প্রবন্ধ সম্বন্ধে এলিঅটের মত হলো তাৎক্ষণিক মূল্যই পাউণ্ডের আলোচনার মূল কথা, কিন্তু কবিতা রচনা সম্পর্কে তাঁর আলোচনা ভবিষ্যৎ আলোচনাকে সঞ্জীবিত করবে এবং বিশিষ্ট কোনো কবি নয় সমগ্র সাহিত্যই তাঁর আলোচিতব্য। কিন্তু তাৎক্ষণিক বক্তব্যের সঙ্গে চিরস্থানতা এসে মিলিত হয়েছে। খ্যাতির পুতলিকা ভেঙেছেন পাউণ্ড তাঁর সমালোচনায়।

পাউণ্ড সম্বন্ধে এলিঅট জোর দিয়ে বলেছেন যে শিক্ষকের দায়িত্ব তিনি পালন করে গেছেন। নূতন প্রতিভাসম্পন্ন লেখককে খুঁজে বার করা তাঁর প্রতিভারই এক অবদান। তাঁর সাম্প্রতিক কালের লেখকদের ভালো লিখতে শিক্ষা দিয়েছেন। এই কারণেই পাউণ্ডের সমালোচনা শিল্পীদের উদ্দেশ্যে নিবেদিত। বিশেষ করে যারা ইংরেজি ভাষায় লিখছে, এর মধ্যে অ্যামেরিকান শিল্পীদের প্রতিভার প্রতি বিশেষ ঝোঁক। সমস্ত সমালোচনাজাতীয় রচনার মধ্যে পাউণ্ডের যে মনোভাব প্রকাশ পেয়েছে সেটাই সব সাহিত্যকে সতেজ ও সঞ্জীবিত রাখতে হবে, আমাদের নিজেদের কালে প্রাচীন সাহিত্যকে নূতন করে গড়ে তুলতে হবে। এই সব গল্প রচনা থেকে তাঁর নিজের কাব্যরচনাও প্রভাবিত ও সমৃদ্ধ হয়েছে। এলিঅট পাউণ্ডের ক্রটি লক্ষ্য করেছেন অনেকগুলি। প্রথমত, শুধু কবিতার শিল্পের ওপর তিনি জোর দিয়েছেন, বিষয়ের ওপর নয়, কিন্তু তাতেও নাট্যকাব্য বাদ গেছে; তিনি যে সমস্ত কবিকে গ্রহণ করেছেন, আর যাদের বাদ দিয়েছেন, এঁদের মূল্যবোধ খুব প্রশংসনীয় নয়।

১৯০২-১০ সালে ইংরেজি সাহিত্যে পচনধরা জলের মতো স্থির হয়েছিল, হিউম্ ও পাউণ্ড তাকে বিস্তৃত পানীয়ে পরিণত করেন সমালোচনা ও রচনায়। পাউণ্ডের রচনায় হয়তো তাঁর কালের কিছু স্পর্শ লেগেছিল, ১৯১২—১৮ সালের

যথো 'ঐতিহ্যবাদী' 'অজ্ঞান' 'চিত্রকল্পবাদ' 'ভবিষ্যৎবাদ' 'ইম্প্রেশনধর্মিতা' এবং 'ভার্সিটি' কবিতা যে শুরু হয়েছিল, তাঁর সঙ্গে নিশ্চিত কিছু যোগ ছিল। যে 'ভুল লিখার' নিয়ে চিত্রকল্পবাদের শুরু আঠারো শালেই পাউণ্ড তাকে নত্যাং করেন, এলিঅটকে সমর্থন করেন।

কবিতার এলিঅটই অনেক উন্নত, জীবনের সমগ্র জটিলকে এক সঙ্গে ধরবার ও প্রকাশ করবার ক্ষমতা তাঁর অনেক বেশি। এদিক থেকে পাউণ্ডের কবিতা মুহূর্তের নীতিময় লিরিক মনে হয়, টেকনিকের নৈপুণ্যে বিশদ। আমার মনে হয় পাউণ্ডের কৃতিত্ব আলোচনায়, সমালোচনায় নানা জ্ঞানের সমাহারে, বিশ্বসংস্কৃতির ধারণায়, নতুন কবির পথকে উদ্ভাবিত করবার কাজে; জীবনের যে অভিজ্ঞতা তিনি চেয়েছিলেন কাব্যে, তাঁর কাব্যে তা নেই, বই থেকেই নিয়েছেন, তবু 'কাণ্টোজ' মানবিক অভিজ্ঞতায়, নিসর্গপ্রীতিতে, বিচিত্র জটিল অল্পবয়সে যুরোপীয় সংস্কৃতির রূপায়নে অনেক সার্থক। আসলে তিনি যে ফ্যান্সিষ্ট গোষ্ঠীর সঙ্গে মিশেছিলেন তার কারণ হয়তো তাঁর উগ্র নীতি ও আদর্শবাদের মধ্যে, তিনি সমগ্র যুরোপীয় সংস্কৃতিকে বিপদে হাত থেকে পুনরুদ্ধার করতে চেয়েছিলেন ঐশ্বর্যাত্মক শক্তির সাহায্যে। এই শক্তি বার্থ হয়েছে, তাই নিশ্চিত, যেমন সুভাষচন্দ্র। কিন্তু এই শক্তি যদি জয়ী হতো তবে এই আদর্শই চিরজীবী হতো সন্দেহ নেই। আর বিশ্বের কোন শক্তি গোপনে আজ ঐশ্বর্যাত্মকতায় মুগ্ধ নয়, মুগ্ধ বলেই তো পাউণ্ডের মতো লোকেরা পাগল, কারণ আদর্শে বিভ্রান্ত। একালের শ্রেষ্ঠ কবি ইয়েটসও ঐশ্বর্যাত্মক স্পেনের জেনারেল ফ্রান্সিসকো অর্কাস্তেজের জ্ঞানিয়েছেন, আর এলিঅট তো 'বয়্যা'লিস্ট'। আমার নিজের বিশ্বাস পাউণ্ড, নিজের দেশে থাকলেও বন্দী হতেন, কারণ তাঁর আদর্শ তাঁকে সত্য বলেতে শিখেয়েছে, শিখিয়েছে বলেই সমগ্র জাতি ও মানবের বিরুদ্ধে বাণ ও বিদ্রূপ তীব্র স্বর প্রকাশ করেছেন। আমরা মুলোনি ও হিটলারকে নিন্দা করতে গিয়ে অস্ত্র বিপদে পড়েছি।

সমগ্র যুগটাতে হালকা জলো রচনায় ও মানসিকতায় পূর্ণ, এর থেকে তিনি মুক্তি চেয়েছিলেন, তাঁর জীবন তাতেই সমাপিত। জনপ্রিয় লেখার রহস্যও জানতেন।

বাংলা কাব্যে ও সাহিত্যে যদি তাঁর আদর্শ গ্রহণ করি তাহলে এই মুক্তি কিছুটা হয়তো-বা আসতে পারে। পাউণ্ড যেখানে কবি ও সমালোচক সেখানে বিশ্ব মানবিকতা তাঁর অন্তরে দীপ্তি এনে দিয়েছে, এই দীপ্তির আলোকে তাঁর

সাহিত্য উদ্ভাসিত। বাংলাদেশে তিরিশের কবিরা তখন পাউণ্ডের এই লব্ধ আদর্শ অনুসরণ করে বাংলা কবিতাকে বিশ্বের অধুনিকতার সঙ্গে একাসনে বসাবার চেষ্টা করেছিলেন; তার পর থেকে এই ধারা বিচ্ছিন্ন, সংবাদপত্রের স্টাফমূলক সাংবাদিকতার বিজ্ঞাপনী সাহিত্যের যুগ চলছে এখন। যতোদিন না সামাজিক ও রাজনৈতিক অবস্থার পরিবর্তন ঘটেছে, ততোদিন লেজেনাল সংবেদন সাহিত্য প্রকৃষ্য করবেই। পাউণ্ডের ‘মবালি’ কবিতার একটি অংশ উদ্ধার করে এই আলোচনা শেষ করি :

১

তার সমাধির নির্ধাচনের জন্তে ই. পি. ওড.

তিনটি বছর সময়ের তাল অখীকার করে
কবিতার মৃত শিল্পকে সে পুনর্জীবিত করতে চেয়েছিল,
প্রাচীনের অর্থে ‘সমুন্নতি’ চেতনা রাখতে চায় ধরে,
প্রথম থেকেই তার ভুল হয়েছিল।

না, এ ঠিক নয়, অর্থ বর্বর একটি দেশে, দেখতে পেল,
সে জন্মেছে, সময়ের একান্ত বাইরে;
দৃঢ়ভাবে ফল থেকে কৌচকানো লিলির ওপর নত হয়েছিল,
ক্যাপেনিউল, মিথো টোপ ফেলে চেয়েছিল রঙিন মাছকে সে ধরে

ইদ্রমেন গার তোয় পাম্, এনি দ্রোইয়ে
সংবেদনশীল কানে ধরা পড়েছিল এই ধ্বনি নিরন্তর
পাহাড় দেখায় ক্ষুদ্র স্বরক্ষিত পথে
বিচ্ছিন্ন সমুদ্র আটকে রেখেছিল তাকে এর জন্তে, সে বছর।

ক্রবেয়ার ছিলেন প্রকৃত তার পেনেলোপে
চেয়ে চেয়ে দেখছিল কিকের চুলের স্তম্ভর ঐশ্বর্য
মাছ ধরছিল সে নাছোড়বান্দা স্বীপে
কেননা দেয় নি কোনো ইঙ্গিত সময়-সূর্য।

ঘটনা পরস্পরায় সে অবিচলিত,
মাছবের স্বতি থেকে নিজের আয়ুর তিরিশ বছরে
চলে গেছে, কিছুই করে না যুক্ত
কবিতা লক্ষীর মুকুটে, সবই গেছে ধরে।

পাউণ্ডের কবিতার বিচার

ইয়েট্‌স পাউণ্ডের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে অবহিত, ফর্মের ব্যর্থতা নিয়ে বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন যে, পাউণ্ডের রচনায় স্টাইল আছে, কিন্তু ফর্ম নেই। ফর্ম হবে সম্পূর্ণ একক, জ্যোতিষ্কের মতো উজ্জ্বল, এবং ফর্মের প্রসঙ্গেই তিনি প্রব্রতু হয়েছেন। ফর্ম একটি গাণিতিক আকার থাকতে হবে, সিন্দুরি সম্পর্কযুক্ত হবে সুরে; যুক্তি ছাড়িয়ে একটি তাত্ত্বিক ধারণায় পৌঁছতে হবে। বলা বহুলা, ইয়েট্‌স এগুলির অভাব পাউণ্ডের রচনায় লক্ষ্য করেছেন, আত্মনিয়ন্ত্রণের অভাব; দেখেছেন সমস্ত রচনাই তাঁর কাছে বিমূর্ত, আরো দেখেছেন তাঁর রচনায় অর্থ ছর্বোধ্য হয়ে উঠেছে। পাউণ্ডের রচনা একটি ইম্প্রেশন জাগায় মাত্র, এই ইম্প্রেশনে তাঁকে ছর্বোধ্য রচনার অস্থবানরূপে প্রাতিষ্ঠান করে, রচনায় উদ্ভাবের অভাব সূচনা করে কেবল।

ফর্মের ব্যাপারে মালার্ম থেকে ডালোরির ধারায় কবি হচ্ছেন ইয়েট্‌স। স্তত্রাং আধুনিক যুগের কবিরা ইয়েট্‌স সম্বন্ধে কি ভাবেন আমাদের চিন্তা করে দেখা দরকার। পাউণ্ড আমেরিকাবাসী হলেও বিশ্বের প্রতিনিধিত্বানীয় কবি।

পাউণ্ড ও ইয়েট্‌সের পরবর্তী রচনা সম্বন্ধে নিজের মনে প্রব্রতু করেছেন, ইয়েট্‌স কি আরো বেশি কিছু করবেন, ইয়েট্‌স কি আন্দোলনে যুক্ত আছেন, এই জাতীয় লেখা তিনি কতোদিন চালিয়ে যাবেন? কিন্তু তখনই পাউণ্ড স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন যে ইয়েট্‌সের স্টাইল তাঁদের তত্ত্বের সঙ্গে মিলতে পারে না, কারণ মনের দিক থেকে তিনি ভিন্ন জাতীয়। তাই ইয়েট্‌সের প্রাণশক্তি নষ্ট হয়নি, তিনি কাব্যবীণায় নূতন সংগীত এনেছেন; কল্প শোকের গান ও তাঁর কাব্য তাঁর লিরিকে সংগীত সৃষ্টি করেছে এবং কাঁচা আবেগকে তিনি দূর করেছেন; স্তত্রাং একই কবি ছ'রকম হতে পারেন না। তবু আধুনিক কবিতায় নতুন সুরে বেজে ওঠে, এখানে তিনি সংকেতধর্মী হলেও ইমেজিস্ট গ্রুপের চিত্রকল্প গ্রহণ করেছেন, শব্দের ক্রমপরিবর্তন বা উটো-বীতিক আবেগ করেছেন, লিরিক লিখেছেন পঙ্ক্তির তীক্ষ্ণতায়। পরবর্তী-কালের লেখায় তাঁর রচনা কৃশতর হয়েছে, শব্দ দূর রেখা তৈরি হয়েছে, কিন্তু

তাই বলে তাঁর ভাষার চাতুর্ঘ্য নষ্ট হয় নি। ‘স্বপ্নের রক’ প্রভৃতি কবিতায় দুর্বোধ্যতা থাকলেও তাঁর রচনার কৌতূহলজনক মহত্বই তাঁর রচনার প্রাণ। পাউণ্ডের মতে শিল্পকর্মের শ্রেষ্ঠত্ব হচ্ছে চিত্র ও ধ্বনির মহান প্রাচুর্যে মনকে পূর্ণ করা। একই পরিবেশে ও মিলনে মনের জীবন দান করা। বলা বাহুল্য, এই দুটি ইয়েটসের পূর্ববর্তী ও পরবর্তী কবিতায় রয়েছে।

এলিঅট ও ইয়েটসের পরবর্তীকালের লেখায় প্রাজ্ঞবিজ্ঞতা লক্ষ্য করেছেন। এই বিজ্ঞতা অর্জিত হয়েছে পূর্ব জীবনের তীব্র অভিজ্ঞতার মাধ্যমে, বাণীই এই অভিজ্ঞতার কাজ করেছে। নিপুণ রূপনিমিতি এবং তীব্র অহুত্বজনিত কবিত্বশক্তি মিলেই তাঁকে শ্রেষ্ঠ কবি করে তুলেছে। প্রকাশের মাধ্যমে তাঁর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাকে সাধারণ সত্যে রূপান্তরিত করেছেন। সুতরাং এলিঅটের ভাষায় ইয়েটসের লিরিক কবিতার মধ্যে শিল্পের এই নৈব্যক্তিকতা প্রকাশ পেয়েছে। প্রকাশভঙ্গির পার্থক্য ছাড়া এলিঅট ও পাউণ্ডের বক্তব্যে বিশেষ কোনো পার্থক্য নেই।

সুতরাং এই সত্য প্রমাণিত হয়, ইয়েটস ভিন্ন পথের পথিক বলেই পাউণ্ডের কর্মের নিন্দা করেছেন। কিন্তু পাউণ্ড, অল্প পথ অবলম্বন করলেও ইয়েটসের প্রাপ্য মূল্য দিয়েছেন। পাউণ্ড, সবচেয়ে এলিঅটের সংবেদনশীল ও সহানুভূতিশীল মন্তব্য ও আলোচনাই পাউণ্ডের রচনাকে বুঝবার সহায়তা করে।

এলিঅট পাউণ্ডের কবিতার বিশেষ ভক্ত এবং ব্যক্তিগতভাবে ‘পেডো জমি’র মার্জনার ব্যাপারে ঋণী। পাউণ্ডের গল্পগুচ্ছের যথার্থ মূল্যায়ন করবার চেষ্টা করেছেন, সেই সঙ্গে ব্যক্তি হিসাবে পাউণ্ড, কিতাবে, কবিতার ক্ষেত্রে নিজের জীবন সমর্পণ করেছিলেন, তরুণ কবিদের কাব্যরচনায় প্রেরণা জুগিয়েছিলেন, কবিদের রচনা প্রকাশের সাহায্য করেছিলেন নিখুঁত বর্ণনা ১৯৪৬ সালে ‘পয়েন্টি’ পত্রিকায় ‘এডুরা পাউণ্ড,’ শীর্ষক প্রবন্ধে বিস্তৃত ও সন্মদ বর্ণনা দিয়েছেন। এই প্রবন্ধেই বলেছেন কবিতাকে বুঝতে গেলে বিশেষ অবস্থা ও যুগকে বুঝতে হবে। মূলত এই সূত্র ধরলেই বোঝা যাবে ইয়েটস কেন পাউণ্ডের কবিতার মধ্যে প্রচুর ক্রটি লক্ষ্য করেছেন। কারণ পাউণ্ডের কাল ও পরিবেশকে তিনি ধরেন নি, শুধু কবিতাকে গণ্য করেছেন এবং এই গণ্য করবার পেছনে শুধু নিজের সাহিত্যতত্ত্বই প্রয়োগ করেছেন, অন্তের কাব্যরচনার ক্ষেত্রে নূতন বিচারপদ্ধতি উদ্ভাবন করেন নি।

এই প্রবন্ধে পাউণ্ডের কৃতিত্ব আলোচনা করতে গিয়ে এলিঅট বলেছেন :

কবিতাকে শিল্পরূপে প্রতিষ্ঠার জন্যে তাঁর দৃঢ় প্রয়োগ গভীর অহুশীলনের বিষয় ছিল। কবিতার শিল্পরূপ প্রতিষ্ঠাতেই তাঁর মৌলিকত্ব নির্ভর করে, তাঁরই চেষ্টায় কবিতা যে উচ্চতম সচেতন শিল্প এর প্রতিষ্ঠা হয়েছে। দ্বিতীয়ত, কবিকে শুধু তাঁর নিজের ভাষা ও সাহিত্যই জানলে হবে না, অপর দেশের ভাষা ও সাহিত্য জানতে হবে, তা না হলে মনের দিক থেকে কবি দরিদ্র হয়ে পড়বেন। অপর ভাষার চেয়ে নিজের ভাষা সম্বন্ধে অধিক সচেতন হবেন, অল্পতবে সঙ্গাগ থাকবেন, তার ব্যবহৃত প্রত্যেকটি শব্দ ও ভাষার ইতিহাসে অধিক অবহিত হয়ে উঠবেন। কিন্তু তবু অপর দেশের ভাষা কবিকে জানতে হবে, অল্প দেশের ভাষার সাহায্যে ও সুযোগে নিজের দেশের ভাষাকে আরো ভালোভাবে জানা যায়। তৃতীয়ত, পাউণ্ডের পাণ্ডিত্য সম্বন্ধে অতিরিক্ত ও অবমূল্যায়ন করা হয়েছে, কারণ পাণ্ডিত্যের কাব্য বোঝে না, কবির পাণ্ডিত্য খোঁজে। চতুর্থত, কবিদের কাছে তাঁর বিশেষ অবদান হচ্ছে তিনি জোর করে এই মত প্রচার করেছেন যে কবিদের সচেতন পরিভ্রমের পরিমাণের ও বিশালতার ওপর ভোর দিতে হবে। কবিদের দীক্ষিত করতে হবে বিভিন্ন ভাষা ও সাহিত্যের কবিতায়, শব্দমাত্রা-চন্দ্র ও ভালো গানের কর্ম অহুশীলন করতে হবে। পঞ্চমত, পাউণ্ডের কবিতা আধুনিক যুগ থেকে ব্রাউনিঙ ও হুইনবর্নের মধ্যে ব্যবধানকে দূর করে যোগসূত্রে বেঁধেছে। কবিতাশিল্পের প্রতি পাউণ্ডের এই অসীম আকৃতি তালোরির সঙ্গে ও কিছু পরিমাণে ইয়েটসের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে।

সুতরাং এলিঅটের মতে কবিতার শিল্পরূপ ধ্যানে পাউণ্ড, ফর্মের প্রতি জোর দিয়েছেন এবং ফর্মই প্রতিষ্ঠা করতে চেয়েছেন। তবু এলিঅট এই প্রবন্ধে পাউণ্ডের কবিতার কয়েকটি ত্রুটি লক্ষ্য করেছেন। কাণ্টোজের মধ্যে ক্রমবর্ধমান লক্ষ্যমানতার অভাব রয়েছে, কিছু কিছু অংশ মারাত্মক অস্পষ্ট, ইয়াকি উপভাষার প্রয়োগ কিছু পঙ্ক্তির মধ্যে বিরক্তিকর, কখনো কখনো বিশেষ শব্দের বানান শুদ্ধ করে লেখার প্রবণতা পাঠককে বিরক্ত করে। কিন্তু পাউণ্ডের রূপনির্মাণের ক্ষমতা প্রশংসা।

এর বহুদিন আগে পাউণ্ডের নির্বাচিত কবিতার ভূমিকায় ১৯২৮ সালে এলিঅট পাউণ্ডের কবিতার সার্বিক আলোচনা করেছেন, বলেছেন : যে ব্যক্তি কিছু বলতে চান, তাঁর কাছে কোনো কাব্যই মুক্ত নয়। লাক্সের মুক্তচন্দ্র শেক্সপির ওয়েবস্টার ও টুনিয়ের মতো মুক্তচন্দ্র। তিনি এলিজাবেথীয় ও জ্যাকবীয় কবিতার মতো অমিতচন্দ্রকে বিদ্যুত করেছেন, সচ্চিত

করেছেন এবং বিকৃত করেছেন। পাউণ্ডের প্রথম যুগের কবিতায় ইংরেজ ও
 ব্রাউনিঙের প্রভাব রয়েছে। ১৮২০-এর কবিতার প্রভাব ও তারও পেছনে
 উইলিয়াম ও মরিশের প্রভাব বিস্তারিত। এই সমস্ত কবিদের কাছ থেকে
 কাব্যকে কথ্যভাষার মতো করতে শিখেছেন এবং প্রাচীনদের কাছ থেকে
 কাব্যকে লাতিনের মতো ব্যবহার করতে শিখেছেন। টেকনিকের বিচারে
 কবিদের সাধারণত তিন শ্রেণীতে ভাগ করা যায়। প্রথমত, যারা টেকনিককে
 উন্নতি ও বিকাশের দ্বারা নিয়ে যান, দ্বিতীয়ত, যারা টেকনিককে অগ্রাহ্য
 করেন, তৃতীয়ত যারা টেকনিক আবিষ্কার করেন। যে কবিতা একান্তভাবে
 মৌলিক, তা একান্তভাবে খারাপ, খারাপ মানে ব্যক্তিগত ব্যাপার, বহির্জগতের
 সঙ্গে কোনো যোগ নেই; বহির্জগৎই প্রকৃত আবেদন জাগাতে পারে। প্রকৃত
 মৌলিকত্ব হচ্ছে বিকাশ, এই বিকাশ যদি প্রকৃত সত্য হয়, তাহলে মৌলিকত্বকে
 বর্জন করা যেতে পারে। পাউণ্ডের কবিত্বের মৌলিকত্ব প্রকৃত ও আন্তরিক,
 কারণ তাঁর কাব্যে পূর্বসূরি ইংরেজ কবিদের কাব্যের মুক্তিসিদ্ধি বিকাশ রয়েছে।
 গৌণ ও মৌলিক কবির পার্থক্য ঠিক যথার্থ নয় এখানে এই কারণে যে গৌণ
 কবিরা সাহিত্যকেই একমাত্র সত্য বলে গ্রহণ করেন, আর মৌলিক কবিরা
 জীবন থেকে উপাদান গ্রহণ করেন। গৌণ কবিদের ক্রটি হচ্ছে এঁরা সাহিত্যকে
 জীবন বলে গণ্য করেন। কেউ আধুনিক নতুন শব্দ ব্যবহার করেন না বলেই
 প্রাচীন, আর কেউ ক্যাটরির বিদ্রুত পদ্ধতি শব্দ ব্যবহার করেন বলেই আধুনিক,
 একথাও সত্য নয়। পাউণ্ডের মৌলিক কৃতিত্ব এই প্রভাস ও ইতালীয়
 কবিতাকে তিনি পুনরায় আধুনিক কাব্যে সঞ্জীবিত করেছেন। প্রভাসের
 মাধ্যমে তিনি ইতালিকে দেখেছেন। আধুনিক জীবনের চেয়ে ইতালি ও
 প্রভাসকে নিয়ে যখন তিনি কাব্য রচনা করেন তখন তিনি আধুনিক হয়ে ওঠেন।
 আর্নট দানিয়েল কাতালকাস্তি তাঁর কাছে আধুনিক ও জীবন্ত। কোনো কবির
 রচনার রূপপ্রকাশের সার্থকতা ঘটেছে কি না এটাই বলা করতে হবে। প্রথমে
 তিনি ইংরেজ কবি ও পরে প্রভাস ও ইতালীয় কবিদের দ্বারা টেকনিক ও
 বিষয়বস্তু উভয়ত প্রভাবিত হয়েছেন। এই সঙ্গেই আছে অ্যাডলো স্কাঙ্কন ‘সি
 কেরারার’ কবিতার প্রভাব, পরে এসেছে চীনা কবিতার প্রভাব। এই চীনা
 কবিতাই তাঁর স্বকীয় মৌলিক ‘ক্যাক্টোজ’ রচনার পথ প্রস্তুত করেছে, এই ভাবেই
 কাব্যভাষার স্টাইলের সাংস্কৃতিক গঠনে পৌঁছেছেন, এমনি করেই আদান-
 প্রদান ঘটেছে। পাউণ্ডের মধ্যে দুটো উপাদান লক্ষ্য করা যায়, প্রথমদিকে

ইংরেজি প্রভাসাল ইতালী চীনাৰ আংলো শাকুন, অপরদিকে ব্যক্তিगत निविद्ध अङ्कभूति । তবে সব সময় वितीयटि देवा बाय ना ।

‘काधार’ चीना कविता बर्तमान युगे पाउण्ड् आविकार करेछेन । अङ्गवानेन माधामे मुले गेछेन । पाउण्डेन अङ्गवान् स्पष्ट, एहि अङ्गवाने चीना कवितांर सङ्गे बनिष्ठ निविद्धता आमात्तेन घटे । एगुलि अङ्गवान् कर्मेन चेरेण विंश-शताब्दीर कवितांर अत्यान्ध नमुना हिसावे गण्य हवे । प्रेतोक वुगई तार निजेन अङ्गे अङ्गवान्कर्म्म करवे । पाउण्ड्, चीना कविताके आविकार करेछेन । आधुनिक इंग्रेजि कविताके समुद्ध करेछेन पाउण्ड् । पाउण्डेन अङ्गवान् अङ्ग निकेण उल्लेखयोग्या, कारण पाउण्डेन मौलिक कवितांर बिकासे एर मुल्या रयेछे । तीर अनूदित समुद्ध कविताई ताके प्रभावित करेछे । एहि कारणेन तीर मौलिक कविता ऽ अङ्गवान्के पृथक् करते पारा बाय ना ।

कविता सब समय प्रेरणाय लिखते पावे न, तथन अङ्गवान् ऽ पञ्चकर्मे निजेनेन नियोजित राधा दरकार, एवं चेष्टा चालाते हय, एहि भावेन पाउण्डेन अङ्गवान् ऽ एपिग्राम रचित हयेछे । एधानेन रोमाण्टिक ऐतिह्येन विरुद्धे तीर विरोह । सुतरां सिद्धान्त करा वेते पावे, एकदिके पाउण्ड्, टेकनिकेन कृतित्व देखियेछेन, निरन्तरभावे तीर माधामके बिकास करेछेन सचेतन ऽ अविज्ञान प्रचेष्टाय, ये मुहूर्ते तीर मने हयेछे तीर किछु बलांर आछे तनि तथन निजेन मतो ताके बावहार करेछेन । वितीयत, मानव अङ्गितार साधारण बिकास हलो अङ्गितार सकय ऽ आधुना । अङ्गिताके थुंजते हय ना, आमांनेन कर्मेन मध्य दियेन अङ्गितार उपस्थित हय । अङ्गितार बलते पङ्काशाना ऽ चिन्तांर फल ऽ बोझांर, समुद्ध प्रकारेन विचित्र उपानान, पारिचय-संयोग एवं प्याशन ऽ अभिमान ए सबई अङ्गितार मध्य अङ्कभूक्त । एहि ह्येन मिलनेन प्रेष्ठ रचना सङ्गव । तवे पाउण्डेन रचनांर मध्य विविध त्वर लक्षा करा बाय । कोनो रचनांर विषयवस्तुंर चेरे प्रकाशई विशेषभावे प्राधान्य पेयेछे, कोनो रचनांर प्रकाशेन चेरे विषयवस्तु उल्लेखयोग्या, कोनो रचनांर एहि छुटो मिलित हयेछे । कविता शिल्ले अङ्गितार लोक सकल प्रेक्षीर कविताई उपबोध करेन ।

काण्टोजेन मध्यन पाउण्डेन कर्म ऽ अङ्कभूतिंर वधार्थ एकाङ्कता घटेछे । एलिअटेन मते ‘हिउ सेल्टुइन मबालि’ प्रेष्ठ कविता । एकदिके एर ह्य अङ्ग कवितांर चेरे अङ्गभूतन नियेछे एवं विचित्रत्व हये उठेछे । एर

আপাত কর্শতা সরলতা মবালির অন্ত্যমিল অনিবাধভাবে বহু দিনের কঠোর সাধনার ইন্দিভ দেয়। আন্টাকোটের নিপুণতা বিশ্লেষণ করতে না পারলে মবালি প্রশংসা করা যায় না। এক দিকে এই কবিতায় রয়েছে কাব্যের উল্লেখযোগ্য বৈচিত্র্য ও জটিলতা, তাঁর সেন্সিবিলিটির প্রমাণ, নির্দিষ্ট সময়ে বিশেষ ব্যক্তির নিবিড়তা, সেই সঙ্গে যুগের চলিল, এর মধ্যে ট্রাজেডি ও কমেডির মিলন অল্পস্ব্যত হয়ে রয়েছে। আর্নল্ডের জরাজীর্ণ ভাষায় একে জীবন-সমালোচনা বলা যেতে পারে।

সি. এম্. বাওরা এলিঅটের ওপর পাউণ্ডের প্রভাবের পরিমাণ নির্ণয় করতে গিয়ে বলেছেন : দাস্তে যেমন আর্নটকে প্রশংসা করেছেন লিরিক কবিতার মাধুর্যের বিকল্পে টেকনিকের দক্ষতার সঙ্গে নির্দেশাত্মক ও বাস্তব কবিতা রচনার ক্ষেত্রে, এলিঅটও পাউণ্ডকে প্রশংসা করেছেন পাউণ্ডের নতুন সংক্ষিপ্ত লাকানো ও কর্শরীতির ক্ষেত্রে। আমেরিকা ও ইংরেজি কবিতায় এর একটা অদ্ভুত স্থান রয়েছে। ইয়েটস এডিথ সিটওয়েল এলিঅট পাউণ্ডকে উচ্চ স্থান দিয়েছেন, মনে করেছেন আধুনিক কালের সবচেয়ে প্রভাবশালী মানুষ। কিন্তু সাধারণ পাঠক এই উৎসাহের অংশীদার হতে পারে না। পাউণ্ডের মধ্যে অনিবাধভাবে কিছু বিতৃষ্ণাজনক ব্যাপার রয়েছে। বিরাট জ্ঞানপ্রসঙ্গে তাঁর যে দাবি তাঁর নিজের শিল্পপ্রকাশে তা সমর্থিত হয় না। তাঁর কবিতায় যে ব্যক্তিত্ব প্রকাশিত হয়েছে, তা কচিসম্মত নয়। তাঁর কাব্যের গতি ঐতিকট বলে মনে হয়। তাঁর রচনায় দার্শনিক সপ্রতিভতার যুগ্য আবহাওয়া প্রকট। তাঁর রাজনৈতিক মতবাদ পৈশাচিক ও ক্রুদ্ধ, যার ক্ষেত্রে বিশ্বাসঘাতক বলে তিনি অভিহিত হয়েছেন। তাঁর রচনায় যে গুণই থাকুক না কেন তাঁর প্রভাব অনস্বীকার্য। তিনি হচ্ছেন ইংরেজি ভাষার প্রথম কবি যিনি নাগরিক ও মার্জিত মানুষের অল্পকৃতি ও চিন্তাকে আধুনিক ভাষার ইন্ডিয়মে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর রচনারীতির সমর্থনে ও উদাহরণে প্রাচীন সাহিত্যকে টেনেছেন, প্রভাস ও চীনা কবিতার ওপর জোর দিয়েছেন। এর দ্বারা প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন ভিক্টোরীয় আদর্শ সাহিত্যকে বিপথে নিয়ে গেছে, পুরোনো শতাব্দীর দৃষ্টিভঙ্গি বিস্ময় করবার ক্ষেত্রে তিনি নতুন পথ দেখিয়েছেন। একদিকে পাউণ্ডের কবিতায় আধুনিক মানুষের চেতনা প্রকাশ পাচ্ছে, অন্যদিকে উন্নতির সাহায্যে, বিসদৃশ বর্তমানের সঙ্গে বৈপরীত্য সৃষ্টিতে প্রাচীনের প্রতিধ্বনি পরিচিত করিয়ে দিতে চাইছেন। এটিই এলিঅটকে সাড়া

আগিয়েছিল। সাহিত্য, জীবন, প্রাচীন শ্রেষ্ঠ রচনা ও বর্তমান জীবনের অবস্থার বৈপরীত্য কোটাতে চেয়েছেন। 'ওয়েস্টল্যান্ডের' আধুনিক জীবনের ব্যর্থতা ও অসারতা কোটাতে পাউণ্ডের এই রীতিই তিনি চেয়েছিলেন।

এলিঅট কাল ও ইতিহাস-জ্ঞানের ব্যাপকভাৱ, জয়েন্স ও পাউণ্ড, চেতনার যাত্রায়, ইয়েটস ব্যক্তিগত অস্থিরতার সাহায্যে যুগের বিচ্ছিন্ন চেতনা-প্রকাশের মাধ্যমে আমাদের আধুনিক জীবনের তীক্ষ্ণ সংবেদনা রূপায়নে সাচায্য করেছেন। এই কারণেই এঁরা আমাদের অবত্ত পাঠ্য।

উপরোক্ত বিভিন্ন মন্তব্য পাউণ্ডকে বুঝবার সহায়তা করবে। ইয়েটস এলিঅটকে কবির চেয়ে ব্যঙ্গকুশলী ভেবেছিলেন। এই বিশ্লেষণ সম্ভবত পাউণ্ড সম্বন্ধে বিশেষভাবে প্রয়োগ করা যেতে পারে। এলিঅট 'মবালি' কবিতাকে শ্রেষ্ঠ বলেছেন এট কারণে তাঁর নিজের প্রতিমূর্তি পাথরগোদা রূপনির্মিত এবং (intaglio method) মধ্য দেখেছেন। প্রথম বিশ্ব যুদ্ধোত্তর লণ্ডনের সংস্কৃতি ও সাহিত্য জীবনের চরম লালনা অবক্ষয় হতাশা গর্ব দম্ব প্রকাশিত। সংস্কৃতি ও সাহিত্যের মধ্য দিয়ে লণ্ডনের জীবনকে লক্ষ্য করেছেন তিনি এবং তাঁর আকাজক্ষা ও স্বপ্নকে প্রকাশ করেছেন এখানে। এই আকাজক্ষা ও স্বপ্ন এলিঅটের নৈব্যক্তিক বিশ্বসত্তার রূপান্তরিত হয় নি, ক্রমেঘোরের মতো নিভেকে নিয়ে ব্যঙ্গ করেছেন, নিজের কথাই বলছেন পরিপূর্ণ আকাজক্ষার প্রকাশের ক্ষেত্রে। জয়েন্সের রীতির সঙ্গে এখানেই তাঁর মিল। জয়েন্সের মতোই কান্টোজে চেতনার মহাকাব্যিক যাত্রা। দুয়ের মিল প্রচণ্ড। বলা বাহুল্য, পাউণ্ডের বিষয়বস্তু এখানে সংকীর্ণ জীবনকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠেছে, শিক্ষিত মানুষের মানসিকতার ওপর তীব্র কশাঘাতই ব্যক্ত, এদিক থেকে এলিঅটের 'পেডো জমি'র বিষয়বস্তু ব্যাপকতর ও অস্থিরতাসমৃদ্ধ। শিল্পরূপে এলিঅটের 'পেডো জমি' 'মবালি' থেকে অনেক উন্নত, বিস্তৃত ও গভীর। একজন মার্কিনী যুদ্ধোত্তর লণ্ডন সমাজকে কি ভাবে দেখেছেন, তার প্রমাণ হিসাবে 'মবালি' নিশ্চয় আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে পারে, হয়তো এই কারণেই লণ্ডনবাসী অনেকেই পাউণ্ডকে দেখতে পারেন না। আর পাউণ্ডের কবিতার সঙ্কর-মানতার অভাব যে রয়েছে, তাও অস্বীকার করতে পারা যায় না। কিন্তু 'আভোয়া' অংশের সংগীতধর্মী লিরিকপ্রাণতা প্রাচীন প্রভাসসংগীতকে স্মরণ করিয়ে দেয়।

'কান্টোজে' পাউণ্ডের সমুদ্রযাত্রীর মধ্যে ইউলিসিসের সঙ্গে সমস্ত কবিদের

নষ্ট ব্যক্তিত্ব মিলেমিশে একাকার হয়ে গেছে, পাউণ্ডের সমুদ্রযাত্রীর চেতনায়
 ভেঙে পড়েছে সমস্ত আবিষ্কার। এই কারণেই এটি মিথ্ ও মহাকাব্যের নায়ক
 হলেও এই জনতের সঙ্গে যোগ রয়েছে তার। কল্পনা ও স্পষ্ট মূর্তি নিয়েই
 এই নায়ক। মৃত, জীবিত নরক ও স্বর্গের সমস্ত জগৎকে আবিষ্কার করেছে।
 সে নারী প্রেমিক, জীবনমাতার মূর্ত প্রতীক, তাই বদশে কিরেও এই জীবন-
 মাতার রূপের শেষ হয় নি। যে সমস্ত কবি ও নায়কেরা সংস্কৃতিকে পরিপূর্ণ
 করেছে, এই সমুদ্রযাত্রী ক্রমশ তাদের সঙ্গে একাত্ম হয়ে গেছে। এমনভাবেই
 তার রূপান্তর ঘটেছে। এবং এইভাবেই প্রাচীন গ্রীকরোমান যুগ থেকে
 রেনেসাঁসের ঐতিহ্যের মধ্য দিয়ে বর্তমান যুগে এসে পৌঁছেছে। প্রথম কাণ্টোর
 মধ্যে প্রেম ও দোন্দলের দেবী আফ্রোদিতির প্রশংসা যেমন রয়েছে, রয়েছে
 লাতিন ও রেনেসাঁসের ঐতিহ্যের তথা, তেমনি দ্বিতীয় কাণ্টোতে আছে কবি-
 ঐতিহ্য ব্রাউনিঙ, ক্রবাহুর কবিতা ক্লাসিক কবিতা অ্যাংলো স্যাকসন কবিতা,
 চীনা কবিতা। এমনি করে সমস্ত বস্তু একই ব্যক্তিত্বের মধ্যে অল্পপ্রতি
 হয়েছে।

এলিঅটের 'পড়ো জমি' ও আধুনিক কবিতা

অনুবাদে পাঠকের কোনো উপকার হয় বলে আমি বিশ্বাস করি না, কিন্তু অনুবাদকের যথেষ্ট উপকার হয়, কারণ সংশয় অস্পষ্টতা ও দুর্বোধ্যতার গ্রহিণী হয়ে যায়, পুরো কবিতার রহস্য ভেদে নতুন বেদনা সঞ্চারিত করতে থাকে এবং তাকে অভিক্রম করবার প্রেরণা জোগায়, নতুন রূপকল্পের জন্ম নেয়। সংবেদনশীল কবির পক্ষে অনুবাদকার্য কখনো কখনো অনিবার্য।

এলিঅটের 'পড়ো জমি' অনুবাদ করবার পেছনে আমার মনে দুটো প্রবণতা সক্রিয় ছিল। প্রথমত 'পড়ো জমি'র বক্তব্যের অস্বভাবিকতাবোধের সর্বজনীনতা পঙ্কাজ বহুরেও শেষ হয়নি; দ্বিতীয়ত, আধুনিক বাংলা কবিতার সাম্প্রতিক রূপগঠনের উজ্জ্বলতা ও অসংযম আমাকে পীড়া দিচ্ছে। তা থেকে নিজেকে মুক্ত করবার জন্তেই এই প্রচেষ্টা।

এলিঅটের কবিতার, বিশেষ করে, 'পড়ো জমি'র দুর্বোধ্যতা এলিঅট নিজেই স্বীকার করেছেন কবিতার শেষে বিভিন্ন নির্দেশের স্বরূপ ও উৎস ধরিয়ে দিয়ে। কলে পাঠক ও পণ্ডিত সমালোচকমাজেই 'পড়ো জমি'র প্রতিটি পঙ্কজের উৎস অব্যবহৃত উৎসাহিত বোধ করেন। অথচ সং পাঠকমাজেই জানেন শ্রেষ্ঠ কবি প্রতিটি শব্দ ও ধ্বনিতে সামগ্রিকের ব্যঙ্গনা আনতে চেষ্টা করেন, সুতরাং মনোনিবেশ করা তাঁর পক্ষে অনিবার্য। এদিক থেকে পাউণ্ড-অনুকৃত নির্দেশাত্মক বাক্য এবং বিভিন্ন কবিতার খণ্ড অংশের উদ্ধৃতির প্রসঙ্গ জানলেই ব্যাপারটা চুকে যায়, এবং যেহেতু সকলে বিভিন্ন ভাষা নানা কারণে জানতে পারে না, সেইহেতু অর্থ দিলেই বৃহৎ সমাধান হতো। এবং এই দুর্বোধ্যতার ব্যাপারে এলিঅট সচেতন, উনিশ শ ছাপার সালে 'দি ক্রিটিসিস' অব, ক্রিটিক্যালি প্রবন্ধে স্বীকার করেছেন যে এই দুর্বোধ্যতার জন্তে তিনি নিজেই দায়ী, সমালোচকদের তিনি প্রলুব্ধ করেছেন। প্রথমে তিনি উদ্ধৃতিগুলিই দিতে চেয়েছিলেন সমালোচকদের কৃতজ্ঞতা-সম্পর্কিত অভিযোগগুলোর জন্তে, কিন্তু ছাপার অক্ষরে কবিতা অতি সংক্ষিপ্ত হওয়ায় নোট দিয়ে তাকে বাড়িয়ে তোলেন। সেই থেকেই বাজে পাণ্ডিত্যের প্রকাশ ঘটে, এই নোটগুলি উৎসসম্পাদনীদের ভুল পথে চালিত করেছে, টায়ট কার্ড ও হোলি গ্রেইলের

বাখ্যায় মেতে উঠেছে, এই সব কারণেই তিনি অহুতপ্ত। আর এ লড়াই তো
 অতি প্রকট, তাঁর দেওয়া নোটগুলি ‘পড়ো জমি’ বুঝতে ও উপভোগ করতে
 সাহায্য করে না, বরং বিভ্রান্ত করে, না দেওয়া থাকলেই পাঠকের ভালো হতো।
 উদ্ধৃতিগুলি না জানলেও ‘পড়ো জমি’র বিষয়বস্তু বুঝতে কষ্ট হয় না, সংগীতের
 বিভিন্ন রীতি ও বিপরীত-ধর্মিতা, উত্থানপতন পাঠককে সহজেই মুগ্ধ করতে
 সক্ষম হয়। ইয়েইসের কবিতায় নির্দেশ ও উদ্ধৃতি নেই, তাঁর অন্তে তাঁর কবিতা
 সরল নয়, উপলব্ধি ও উপভোগে আমাদের আগ্রহ চৈতন্ত সক্রিয় থাকে, এবং
 আমরা আশ্চর্য গভীরে বিষয়ে বিক্ষাণিত হই। বাইজান্‌শিয়ামের কান্না ও
 রক্ত থেকে আশ্রয় ও নাচের সংকেত জাহুর রঙে ছলতে থাকে। আসলে
 উনিশ শ বারো লালে অর্থাৎ দ্বিতীয় দশকে মনস্তত্ত্ব ও নৃতত্ত্বের ক্ষেত্রে
 পাণ্ডিত্যের যে গভীর অবিকার ঘটেছিল, তা থেকে এলিঅটের মনীষা মুক্ত
 ছিল না। মুক্ত ছিল না বলেই এই সব নির্দেশ ও উদ্ধৃতি দিতে বাধ্য হয়েছেন,
 এবং টীকা ও টিপ্সনী দিয়েছেন। চেতন-অবচেতন-অচেতন এবং যৌন ভাবনা
 যে ক্রয়েড থেকে কতখানি তাঁকে প্রভাবিত করেছে ‘পড়ো জমি’র যৌন
 অক্ষমতার সমগ্র মিথ্যা আলোচনা করলেই ধরা পড়ে। এই যৌন চেতনার
 সঙ্গে কাজ করেছে রাজনৈতিক হিংসা ও বিদ্বেষ। আমার নিজের বিশ্বাস,
 এলিঅট আধুনিক কবি হলেও তাঁর মনের গভীর কোণে প্রাচীন সংরক্ষণশীলের
 বেদনা তীব্রভাবে তাঁকে আলোড়িত করতো, গভীর নীতিবোধ পীড়া দিত,
 ফলে বিশ্বযুদ্ধান্তর আধুনিক যুগের সংস্পর্শে তাঁর সংবেদনশীল মন আঘাতে
 জর্জরিত হয়েছিল, মূল্যবোধগুলি হারিয়ে ফেলেছিল, যন্ত্রণা বড়ো তীব্র হয়ে
 উঠেছিল, এবং সেই যন্ত্রণার চিত্রিত কান্না ও ভাই হুয়ের বিভিন্নতায় পাঁচটি
 অংশে উত্থানপতনে প্রকাশ পেয়েছে।

বিশ শতকের বিশ্বের কবিতা সম্পর্কে যারা সজাগ তাঁরা দেখেছেন এই
 শতকের দ্বিতীয় দশকের অনেকের কবিতায় এলিঅটের কাঁপা মাহুঘ, অস্বাস্তব
 শহর, ভয়ের ভীষণতা, ক্লান্তি ও বিরক্তি, বহুত্ব নানা উপায়ে ধরা পড়েছে।
 এবং কাহিনী ও গল্পের বদলে, সময়ের কালানুক্রমিক পথায় বর্জন করে
 ইমপ্রেশনের মধ্য দিয়ে সংগীতরীতি গ্রহণের নজির প্রচুর। ফরাসি
 সাংকেতিক কবিতার পরিবর্তে নূতন বোধের কবিতার অন্য় সম্ভবত স্পেনে
 উনামুনের কবিতায়, মৃত্যু ও বেঁচে থাকবার সমস্তার সম্মুখে বেদনার্ত
 অনিশ্চয়তার অরহা শেষ পর্যন্ত তাঁকে ধর্মীয় বিশ্বাসে নিয়ে গেছে। সেখানে

ভগবান তাঁর কাছে মুক্তির নায়ক। উনাইনোর ছাত্র বাচানোর কবিতারও বিশ্বযুদ্ধোত্তর সমাজের শক্তি ফাঁপা ও বিপন্ন রূপে ব্যক্ত হয়েছে, সমস্ত স্পেনের দৃষ্টিকে ‘পড়ো জমি’র মতো মনে হয়েছে তাঁর, কবিতার নায়ক কাকেতে বলে গতকালের জুয়াখেলা এবং বাঁড়ের লড়াইয়ের কথা ভাবছে, আর আকাশের দিকে তাকিয়ে রুটি দেখছে, এই রুটি হয়তো তাঁর জলপাই গাছকে বাঁচিয়ে তুলবে। দূর ভবিষ্যৎ জেনেও ভগবানে বিশ্বাস রেখেছেন, অহংকার ত্যাগেই মুক্তির পথ খুঁজেছেন। এদিকে ফরাশি দেশে লাক্স ও কবুবিয়ের নৃতন প্রেরণা নিয়ে এলেন জীবন থেকে। এবং অ্যাপোলিন্ডার-এর কবিতার ক্ষুদ্র গতি, বিজ্ঞাতিক নির্দেশ ও আকস্মিকতা চমকপ্রদ, স্থান ও কালের নির্দিষ্ট সীমা পেরিয়ে কিউবিস্ট চবির মতো কবিতায় অতীত বর্তমান ভবিষ্যতের সমন্বিত চলচ্চিত্র দেখাতে চেয়েছেন তিনি। তাঁর কাব্যের নায়কও এলিঅটের ফাঁপা মাহুঘের মতো এবং দজির দোকানের জামাপরা ডামি বিনষ্ট জীবনের প্রতীক। অ্যাপোলিন্ডার-এর কবিতায় কোনো গল্প ও কাহিনী নেই, কোনো কিছু প্রকাশ করে তাকে আবার টেনে ধরেন সময়ের বৃত্তে। এবং কবিতায় আঘাত দেবার চেষ্টা করেন ইতালির কবি উনগারেত্তি কিউচারিস্ট কবিতার দ্বারা অনুসরণ করে। এবং উনগারেত্তিই কবিতার ভাষাকে একেবারে পরম নির্ধারিত নিয়ে আসেন সহজ সরলভাষায়। ইতালীয় আরেকজন কবি মস্তালের সঙ্গে এলিঅটের কবিতার মনোভাব ও বিষয়-বস্তুর সাদৃশ্য প্রচুর, এলিঅটের মতো তিনিও বলেন ‘অন্ধকারে আলো’ (luce-in-tenebra)। তাঁর কাব্যের মোটিক্কে তিনিও একত্র করেছেন ঘটনার বদলে মনস্তাত্ত্বিক উপায়ে। স্মৃতি ও তথ্য এক হয়ে যায়, একটার সঙ্গে আর একটা দুই বিরোধী সত্তা মিশে যায়, চিন্তা ও অহুত্বের সঙ্গে ছন্দস্পন্দ পার্টে যায়, ধনিসাম্য অনুপ্রাণ প্রাচীন কবির উদ্ধৃতি সহজে একাত্ম হয়ে যায়। তবে মস্তালে সাহিত্যদর্শনে ব্যক্তির স্বজ্ঞা ও অহুত্বকে স্বীকার করেছেন, আর এলিঅট ব্যক্তিকে বর্জন করে নৈব্যক্তিকতা আনতে চান। এই লক্ষেই সাদৃশ্য চোখে পড়ে জেমস্ জয়েসেজ সঙ্গে। বহু জমির ওপর ফিশার রাজার রোগগ্রস্ততা ও আত্মর সাহায্যে তাঁর মুক্তির সঙ্গে ঘালিসিগের যাত্রা এবং ঘরে কিরে এসে নিজের পুত্রকে খুঁজে পাওয়ার মধ্যে একটা মিল আছে। বিচিত্র রচনারীতির ভেতর ঐক্য, প্রসঙ্গনির্দেশ, অতিবাস্তবতার সঙ্গে আধুনিকতা, মহাকাব্য, ট্রাজেডি, রোমান্স ও গীতিকবিতার একত্র সমাবেশ,

আধুনিক বৈদ্যুতিক এসবের দিক থেকে যোগ দেখা যায়, আবার পার্থক্যও আছে রচনারীতিতে এবং বিষয়-বস্তুর পরিণামে। অবশেষের উপস্থানে কাহিনী ও ঘটনা আছে, সমাধান আছে, পুঞ্জের সঙ্গে মিলনের মধ্যে মানবতার আদর্শ সিদ্ধান্তের মতো প্রতিষ্ঠিত, কিন্তু এলিঅটের কাব্যে কোনো ঘটনা ও কাহিনী নেই, সময় ও চরিত্র নেই, পরিণামী সিদ্ধান্ত নেই, বেদনার মুহূর্তের উত্থান-পতনের একপ্রকার স্মৃতি গতি আছে, যে গতির মধ্যে স্রবের ধারায় বৃষ্টির প্রত্যাশা ভবিষ্যতের ইঙ্গিত দেয়। ডি. এইচ. লরেন্সও বীর্ধহীন প্রেমের ব্যর্থতা উপস্থানে বন্ধ। জীবনের মিথের মতোই প্রকাশ করেছেন ক্রমেতকে অবলম্বন করে।

সুতরাং আইডিয়ার সংগীত প্রকাশে ‘পড়ো জমি’তে এলিঅট যে কাব্যের রূপপঠন গ্রহণ করেছেন, তাতে তাঁর কৃতিত্ব অবিচ্যীয় নয়, কৃতিত্ব এইখানে তিনি আমাদের আশ্চর্য্যের গভীর স্তরে মানবজীবনের মৌল ক্রটিকে বীর্ধহীন যৌনতার ও ভয়ের ভীষণতায় গভীরভাবে এঁকে দিয়েছেন। অনেক সমালোচক দেখিয়েছেন টেনিসনের ‘মড’, টমসনের ‘সিটি অব ড্রেডফুল নাইট’, মালার্নের ‘আপ্রে মিদি হ্যান্ কন্’, ‘ভালেরি’র ‘জান্ পার্ক’, ‘পড়ো জমি’র আগেই রচিত হয়েছে। এইসব রচনাকার্য্য এলিঅটের অবিদিত ছিল না এবং স্পেন ইতালি ফরাশি দেশে এলিঅটের ভাবনাও ছড়িয়ে ছিল। আর টেকনিককুশলী গুরু পাউণ্ড তো ছিলেনই তাঁর পাশে।

এলিঅটের রচনাপর্ব্বকে দুটি পর্ব্ব ভাগ করা যেতে পারে, প্রথম যুগের পরিসমাপ্তি ঘটেছে ‘পড়ো জমি’তে, দ্বিতীয় যুগের সমাপ্তি ‘ফোর কোয়ার্টেটসে’। প্রথম যুগের বস্তুধর্মী অভিজ্ঞতার রূপময় চরমপ্রকাশ ঘটেছে ‘পড়ো জমি’ কাব্যে, দ্বিতীয় যুগের কাব্যের আশ্চর্য্য গভীরতর বিশ্বাস ও আকৃতি ফটিকমূর্তি লাভ করেছে ‘ফোর কোয়ার্টেটসে’। দান্তে ও বোদলেয়াবের কাব্যের প্রতীক দুটি কাব্যে পৃথকভাবে দেখা যায়, আবার একই সঙ্গে দুই কাব্যেই দেখা যায়। দান্তেকে যেভাবে বুঝেছেন, ঠিক সেই ভাবেই এলিঅট ভাষাকে ক্লাসিক আদর্শে স্বীকার করে ভূত্যের মতো ছন্দস্পন্দধ্বনিকে আগিয়ে তুলেছেন। এবং বোদলেয়াবের নরক, আধুনিক নগর জীবনের রূপবর্ণনা, অবক্ষয়, দুঃখ, অসুস্থতাবের প্রচণ্ড শক্তির অতিলৌকিক ও অতিমানবিক চেতনা, খুঁটান পাপ ও মুক্তিবোধ, আদর্শের সঙ্গে অভিজ্ঞতা, যুগচেতনার সঙ্গে চঞ্চলতা, বিশ্লেষণী অহুসঙ্ঘিসা এগুলির প্রসঙ্গ উল্লেখ

করেছেন, এবং এগুলি তাঁর কাব্যের অমূল্যত্ব ও রূপগঠনে যথেষ্ট সাহায্য করেছে। তবে দাস্তুর মধ্যে অমূল্যত্বের স্তরের যে ব্যাপকতা দেখেছেন, বোম্বেলোয়ারের মধ্যে তা দেখতে পান নি, অভিজ্ঞতা ও আদর্শ এক সঙ্গে যেমেনি বলে তাঁর বিশ্বাস, সে ক্ষেত্রে তিনি মনে করেন স্বর্গীয়বোধ ও নীতি-প্রভেদে দাস্তুর কাব্যে একত্র মিলেছে। এলিঅটের কাব্যে এগুলিই দেখা যায় বিভিন্নভাবে। প্যাসের 'আনাবাস' কাব্যের অমূল্যত্বের ভূমিকায় তাঁর টেকনিকের দুর্বোধ্য উল্লেখ্যতা লক্ষ্যে যে মন্তব্য করেছেন, তা তাঁর নিজের কাব্য লক্ষ্যেই প্রযোজ্য। আধুনিক মনস্তত্ত্বের সুগুণ বিরোধিতা ও সমান্তরাল গতি এলিঅটের কাব্যের পঙ্ক্তির শব্দে, স্তবকে ও বিভিন্ন বিচ্ছিন্ন অংশে নদীর ঢেউ-এর মতো ওঠানামা করছে। বিশ্বাসহীনতার টুকরো বেদনার মতো রূপগঠনেও ধও ধও রূপ প্রকাশ পেয়েছে, ভারসাম্য লঙ্ঘিত হয় না, অথচ সংগীতের লিঙ্গনির মতো একটা গভীর ঐক্য বিদ্যমান, আমাদের রাগ সংগীতের মতো আলাপে ও বিস্তারে ক্ষুদ্র বিলম্বিত তালে একটা সম্পূর্ণতা দান করছে। জন্ম ও পুনর্জন্ম থাকলেও স্মৃতি ও আকাঙ্ক্ষাই এই কাব্যের মূল কথা। যৌন উত্তরতার সঙ্গে যুতের পুনরুজ্জীবন জড়িত। এবং 'পড়ে জমি'র কাব্যের প্রথম বাক্যটির মধ্যেই এই কাব্যের সমগ্র বক্তব্য ও বৈশিষ্ট্য এবং এলিঅটের রচনা-রীতির মৌল স্বাতন্ত্র্য চমৎকার ফুটে উঠেছে। এপ্রিল নিষ্ঠুরতম মাস, কিন্তু এই নিষ্ঠুরতাই লাইলাকের জন্ম দিচ্ছে, জন্মাচ্ছে মরা জমিতে। লাইলাকের জন্মটা অতীন্দ্র, ভবিষ্যতের আকাঙ্ক্ষা, যে আকাঙ্ক্ষার মধ্যে অতীত স্মৃতি লুকিয়ে আছে, কিন্তু বর্তমানে যেটা রয়েছে সেটা অসাড় শিকড়, বর্তমানের সঙ্গে যুক্ত হচ্ছে বসন্তের বুড়ির সম্ভাবনাময় ভবিষ্যতের ইঙ্গিত। এমনভাবে ছুই বিরোধকে, কুৎসিত ও হুম্বরকে, অতীত স্মৃতির স্বপ্ন এবং বর্তমানের মানিকে ভবিষ্যতের অতীন্দ্রায় মিশিয়ে দিয়েছেন। কাব্যের শেষে ইয়েরো-নিষোর প্রতিহিংসা যেমন একদিকে, অমূল্যত্বের কাব্য রচনায় মুক্তি চোড়িত। তাই বলছিলুম, দাস্তুর কাব্যের নরক থেকে স্বর্গ, বোম্বেলোয়ারের কাব্যের পঙ্ক্ত ও নিষ্ঠুরতার সঙ্গে সৌন্দর্যবোধকে এ যুগের মানসিকতায় একাত্ম করে নিয়েছেন। 'যুতের কবর' এই নামকরণের মধ্যেও তাঁর প্রবণতা প্রকট। খুস্টানদের মতে যুত স্বর্গরাজ্যে পৌছবার আগে কবর থেকে পুনরুজ্জীবিত হয়। এই যুত বক্তব্য যুগ ও যাহুবকে ঐশ্বরিক বজ্রের নির্দেশে তিনি যুক্ত করতে চেয়েছেন। এই দুই বিরোধী ধর্ম একই অংশের বিভিন্ন স্তবকে প্রকাশ পেয়েছে

এবং বিভিন্ন অংশের পারস্পরিক সহাবস্থানের মধ্যে বিরোধ কুটে উঠেছে, নতুবা একই মানসিক অবস্থা বিভিন্ন অংশে চরমে পৌছে ভিন্নতর পথ নিয়েছে এবং নাটকীয়তা সৃষ্টি করেছে।

এই কাব্যের অগ্রগতি নেই কাহিনী ও ঘটনায়, সময় নেই, চরিত্র নেই, নায়ক নেই, বিশেষ স্থান নেই। টাইরেসিয়াস শুধুমাত্র দর্শক; একচক্ষু ব্যাবাসায়ী, কিশকিম্বিক্রেতা কিনিগীয় নাবিকে পরিণত, কিনিগীয় নাবিক কার্ডিনাণ্ডে একাক্ষ হয়ে গেছে, ফলে মাহুস হারিয়ে গিয়ে মনুষ্য জাতি সমগ্রভাবে এসেছে, সমস্ত জ্বীলোক একটি জ্বীলোকে পরিণত হয়েছে, জ্বী ও পুরুষ আবার টাইরেসিয়াসের মধ্যে মিশে গেছে, লণ্ডন শহরের কথা থাকলেও এ শহর অবাস্তব এবং পরে নৃপ, কাল নিত্য কাল। তাই সর্বজনীন কাল স্থান ও মানব, ভয় ভীষণতা ক্রান্তি কদম্ব গ্রানি থেকে মুক্ত হবার জন্তে বৃষ্টির প্রতীক্য করেছে। এর অংশের বিভিন্ন স্তবকে কখনো চরিত্র, কখনো উদ্ধৃতি, কখনো নির্দেশ রূপকথার প্যারডি বা উল্লেখ যুক্ত হয়েছে। কারো উক্তির চেয়ে কণ্ঠস্বরই মুখরিত হয়ে উঠেছে, নায়কের চেয়ে দর্শকের ভূমিকা স্পষ্ট, এখানে টাইরেসিয়াসের মতো ভবিষ্যৎদ্রষ্টা সঙ্ঘাতকালে ডিভানে টাইপিট কেরানির উদাসীন সংগমের দৃশ্য দেখছে, কিন্তু কিছু করার ক্ষমতা নেই, বাধা দেবার শক্তি নেই, এই অসহায়তা এই কাব্যের সর্বত্র, তাই প্রাণ উচ্চকিত। আর সাধারণভাবে অগ্রগতি না থাকলেও শাঁখের রেখার মতো পেঁচিয়ে পেঁচিয়ে মানবিক অসুস্থতির বেদনা অভিজ্ঞতা ক্রমাগত্রে ওপরের দিকে উঠেছে। ক্রান্ত ভীত অর্থহীন জগৎ ক্রমাগত্রে জলের ধারে মৃত্যুর পুনরুজ্জীবনের স্নিগ্ধতায় এসে দাঁড়িয়েছে এবং দৈব বজ্রের ইজিতে বৃষ্টির সম্ভাবনা আনছে, অথচ কাহিনী ঘটনা বস্তুবা একই আছে, ‘মৃতের কবর’ের অতীত অপ্রস্তুতি বর্তমানের ‘দাবা খেলা’য় এসেছে, অতীত অপ্র এবং বর্তমানের ‘দাবা খেলা’ ‘অগ্নিস্রুজ’ের টাইরেসিয়াসের মধ্যে মিলে মিশে একাকার হয়ে গেছে, তাঁর চিন্তকে আলিয়ে পুড়িয়ে দিচ্ছে, এবং এই দাহন থেকেই জলের ধারে অনির্বচনীয় শান্তির ইজিত, এবং অগ্নির বাষ্প থেকেই জল, জল থেকেই আবার বৃষ্টির সম্ভাবনাপূর্ণ বজ্রের গর্জন, এবং জীবনের শান্তির বাণী। এমনভাবে ডাবের অগ্রগতি স্তম্ভ স্তরে এগিয়েছে। ‘মৃতের কবর’কে বিশ্লেষণ করলে বিভিন্ন উত্থান-পতন ও বিরোধী ভাব চোখে পড়ে। এবং এই উত্থানপতনের মধ্য দিয়ে ভয় ক্রান্তি শূন্যতাই প্রকট হয়ে উঠেছে। অল্পবয়সী জমিই এই ভয় ও শূন্যতা

এবং তা থেকেই ধর্মীয় পুনরুত্থান। এই অল্পবয়সী জমির পরই একটি চরিত্র আসছে, তার কণ্ঠস্বর শুনেতে পাচ্ছি, কিন্তু তাকে দেখতে পাচ্ছি না, এ টাইটেলসিয়ারাস হতে পারে, বা কল্পিত নায়কও হতে পারে। এই কণ্ঠস্বরের মধ্যেই অতীত স্মৃতির আনন্দবেদনা চিহ্নিত। ম্যারির আত্মজ্ঞানে সত্ত্ববত নিজেকে ধরা দিতে পারে নি, তাই ভয় ও অপূর্ণতা, তাই রক্ত পাহাড়, মৃত গাছ, তৃপীকৃত ভাঙা চিত্রকল্প, ধুলোর ভেতরে ভয় জেগে থাকে। কিন্তু এই ভয়ের সঙ্গেই অতীত প্রেমের স্মৃতিবেদনা, নিষ্পাপ প্রেমের জন্তে নির্মল আকাঙ্ক্ষা, হ্যাগনারের নাটকের গানে প্রকাশ পাচ্ছে, এবং হায়াসিন্থ ও ফুলবালিকার মধ্যে রমণীর প্রেমের সৌন্দর্য আকাঙ্ক্ষা তীব্রতর হয়েছে, তার রূপসৌন্দর্যের বর্ণনায় এটা তীব্রতর, কিন্তু কথা বলতে না পারায়, দৃষ্টি হারিয়ে ফেলায় আলোর গভীরে শুধু নীরবতা জেগে থাকে, প্রেম শেষ পর্যন্ত নিঃশব্দ স্রুতের মতো। এর পরের অংশে সোসোট্রিসের খারাপ সর্দিই ইঙ্গিত করছে সে ভবিষ্যৎবাণী মিথ্যা বলে, নতুনা তার ভবিষ্যৎবাণীর মধ্যে আতঙ্কের ইঙ্গিত লুকিয়ে আছে, অজানা ভয় পাঠককে পীড়িত করছে। ফিনিসীয় নাবিকের মৃত্যু, মুক্তোর মতো চোখ যেমন ভবিষ্যতের পুনর্জন্মের ইঙ্গিত করছে, একচক্ষু ব্যাবসায়ী বেলাডোনা পর্বতরমণী শূন্যতাকে জাগাচ্ছে, ফাঁসিতে মরা লোকটাকে দেখতে না পারার মধ্যে ভবিষ্যৎ সন্দেহে অজ্ঞতা ও ভয় বোকাচ্ছে। হায়াসিন্থ ফুলবালিকা যেমন কাঙ্ক্ষিত প্রেমের আদর্শরমণী, তেমনি বিপর্যস্ত যুগের মূল্যবোধহীন প্রেমের প্রতীক বেলেডোনা, সোসোট্রিস, এলিজাবেথ, টাইপিষ্ট; মুক্তোর মতো চোখ ফার্ডিনাণ্ডকে বোঝায় বা শেক্সপিয়রের প্রেমের আদর্শ, আর একচক্ষু ব্যাবসায়ী, স্টেটসন ও 'পড়ো জমির' সাধারণ ও সর্বজনীন মানুষ, যাদের কোনো মূল্যবোধ নেই, আত্মার বিনাশ ঘটেছে। তাই ভবিষ্যতের অজানা ভয়ের পরই বর্তমানকালের লওনের শহর এসেছে, যেখানে অগণিত জনতা স্বাতন্ত্র্য হারিয়ে ক্রান্তিতে ন'টা বাজবার সঙ্গে সঙ্গে স্তব্ধ ধ্বনিতে কাছে বেরিয়ে পড়ে। স্টেটসন ও মাইলের যুদ্ধ সর্বজনীন মানুষ ও সর্বজনীন যুদ্ধের একই ভীষণতার রূপ ব্যক্ত করছে, এবং কুকুরটা সেই ভীষণতাকে আগিয়ে তুলছে। কপট পাঠকের সঙ্গে লেখকও একাঘর। পানের স্থায়ী মতো সাধারণ কথা বিভিন্ন খণ্ড চিত্রে প্রকাশ করেছেন, অন্তরা সকারী আভোগের মতো এগিয়ে নিয়ে গেছেন। ইঙ্গিত ও সংকেতকে স্মৃতিময় করে তুলেছেন দ্বিতীয় অংশ।

দ্বিতীয় অংশের 'দাবা খেলা'র ছুটি ভাগ, প্রথম ভাগে অভিজাত রমণীর প্রেমহীন জীবনের অমিত ঐর্ষ্য ক্রিওপেট্টার আদর্শে অলংকৃত ভাবার ও ছবিতে রূপায়িত। এই ঐর্ষ্যের মধ্যে লুকিয়ে আছে শুধু প্রেমহীন কাম; তাই কামদেব, শুভক, সপ্তশিখা বিস্তারিত মোমের বাতির আলো, কৃত্রিম স্নগদ্র ব্রহ্ম, অরণ্যশোভা, কিলোমেলের ধ্বংস, জাগ্ জাগ্ ধ্বনি সংকেতের অর্থ বহন করে আনছে। ক্রিওপেট্টা ও বজ্রা দুই শূন্য ঐর্ষ্যের প্রতীক, তাই হয়তো এই রমণীকে বক্ষিতা বলেছেন অনেকে। যে জল প্রাণদান করে, সেই জল যুত্যাও আনে। যে যুত্যাতে ফাউনাইনের মুক্তোর মতো চোখ ভাসিয়ে দেয়, সেই যুত্যা ইঁদুরের গলিগথে টেনে নেয়। অভিজাত রমণীদের প্রেমের বক্ষাত্মের সঙ্গে সাধারণ রমণীদের বিসদৃশ কথ্য নোংরা প্রেমের চিত্র সরাই-খানার কথায় প্রকাশ পেয়েছে। এবং এই অংশের নাটকীয়তা মারাত্মক। সরাইখানার মালিকের কঠোর (দয়া করে তাড়াতাড়ি করো সময় হয়েছে) নিরাশ্রয় অসহায়তার সঙ্গে এই জীবনের পরিসমাপ্তি সূচিত হচ্ছে, এই দ্রুত ও অসহায় মুহূর্তের মধ্যে লিলের বার্ষ জীবনের ককণ ইতিহাসের সঙ্গে গোপন অভিসন্ধি লুকিয়ে আছে, যে রমণী লিলকে উপদেশ ও নির্দেশ দিচ্ছে, তার সঙ্গেই লিলের স্বামীর গোপন সম্পর্ক রয়েছে। অভিজাত রমণীর বিবাহ যেমন প্রেমহীন নিরানন্দে পূর্ণ, দ্বিতীয় অংশে স্বামী ও স্ত্রীর দাম্পত্য জীবন বিবাদে নষ্ট হয়ে গেছে, দাবা খেলার মতো স্তব্ধতা বিরাজ করছে। এই অংশের সাংকেতিকতা গর্তপাত ও গরম শুষ্করের মাংসের কথার মধ্যে। দ্বিতীয় অংশে একটা ঋণ অংশকে পূর্ণতা দেওয়া হয়েছে, তৃতীয় অংশে সব মেলানো হয়েছে। দ্বিতীয় অংশে আদর্শ ও বার্ষ প্রেম বিসদৃশভাবে ব্যক্ত হয়েছে শেক্সপিয়রীয় গানের টুকরো, মুক্তোর মতো চোখ, ওফেলিয়ার বিনায় উক্তির সঙ্গে ইঁদুরের গলিগথের বর্ণনায় এবং দাবা খেলার প্রতীকে। ওফেলিয়ার অস্থব্ধ প্রেম ও বার্ষতার উন্মাদনা দুটোই ব্যঞ্জিত হচ্ছে এক সঙ্গে।

তৃতীয় অংশেই জটিল সাংকেতিকতা তীব্রতর হয়েছে, সিম্ফনির ঝড় উঠেছে, অবরোধ থেকে আরোহণে উঠেছে, ফিশার কিউ-এর মিথু স্পষ্ট হয়েছে, দর্শক টাইরেলিয়াসের চরিত্র স্পষ্ট, বিভিন্ন রচনাশৈলী সামঞ্জস্যে স্থল্লর, বর্তমান প্রাচীন একাকার, স্থান ও কাল নির্বিশেষে উন্নীত। নদীর বর্ণনা দিয়ে শুক, এ নদীর মধ্যে পবিত্র জলের স্পর্শ নেই, সিগারেটের টুকরো, কার্ডবোর্ড বাক্স, শ্রাওউইচ, খালি বোতল আধুনিক সভ্যতার নোংরাকে প্রতীকিত করে-

ছেন, বনদেবীর পরিবর্তে শহরপরিচালকের দল ভ্রমণ করছে এখানে, লেমন নদী ও টেমস নদী একসঙ্গে মিশে গেছে অতীত বর্তমানের সঙ্গে এবং এখানেই ফিশার কিউ-এর মিথের সংমিশ্রণ। ফিশার কিউর মাছ ধরবার মধ্যে এবং কল্ব বর্ণনার সাহায্যে এলিঅর্ট তার বীর্ঘহীনতার অসহায়তাকে ফুটিয়ে তুলেছেন, 'গাছপালার ভেতর দিয়ে একটি হাঁড়র খীরে খীরে বুকে হেঁটে গেল, এই হাঁড়র আমাদের সবকিছু কেটে দিচ্ছে, কিন্তু এই বীর্ঘহীন রাজা মাছ ধরছে, মাছ আবার জয় বা উর্বরতার প্রতীক। এই বিরোধের সঙ্গে ফার্ডিনাণ্ডের কাহিনী যুক্ত হয়েছে, ফলে বন্ধ্যা ফিশার কিউর সঙ্গে স্বজনধর্মী প্রেমের যুগপৎ মিলন ঘটলো। অথবা ফার্ডিনাণ্ডের মনে জাহাজডুবির ভয় এবং লামনে নতুন প্রেমের ইজিত যুগপৎ সক্রিয়। এমনভাবেই তৃতীয় অংশের দ্বিতীয় স্তবক হাঁড়রের পায়ের খটাখটে এবং ফার্ডিনাণ্ডের আদর্শ প্রেমের স্বপ্নে আলোড়িত। তৃতীয় স্তবকে 'জাগ্‌জাগ্' ও 'তেরেয়া' প্রেমহীন ভালোবাসার শারীর আনন্দকে ভাগাচ্ছে, এবং অবাস্তব শহর, ধূসর কুয়াশা, স্মার্মা ব্যাবলায়ীর ময়লা লাড়ি, অশিষ্ট করাশি ভাষায় তার আয়তন এবং সাপ্তাহান্তিক আনন্দ সবই প্রেমহীন ভালোবাসার আঙুনকে প্রতীকিত করছে, চতুর্থ স্তবকে টাইরেসিয়াস যা দেখেছে টাইপিস্ট ও কেরানির ক্রান্ত সংগমে, তা এ যুগের চিত্র হলেও যুগ যুগ ধরে এ চলে আসছে। দ্বিতীয় অংশে বিবাহিত রমণী ও পুরুষের মধ্যে দাম্পত্য জীবনের করুণ নিষ্ঠুরতা দেখা গিয়েছিল, এখানে প্রাক্‌বিবাহ জীবনের, অথবা বিবাহ ছাড়াই কামনাময় জীবনের খণ্ড অংশ ফুটে উঠেছে। তাই সংগম ও চূষনের পর নারীর কাছে যৌন সংগম একটা উদাসীন কর্মমাত্র, অন্ত কিছু নয়, এই কারণে এ কাজ হবার পর গ্রামোফোনের ওপর রেকর্ড বসিয়ে দেয় স্বয়ংক্রিয় হাতে। এই বীভৎস দৃষ্টের পরই আয়োনিয় সোনা আর রূপোর রহস্যময় বিরাট ঐশ্ব্যকে ইজিতময় করে তুলেছেন। এই আকাজক্ষা ও আদর্শের ইজিতের পরই টেমস কন্ডাদের তিনটি গানে কামনার আঙুনের রূপ ফুটে উঠেছে ভিন্নরীতিতে। প্রথমটিতে আলকাতরা তেলে বর্তমানের নদীর নোংরা অবস্থা, ক্লিপেটোর অল্পবল; দ্বিতীয় গানটিতে এলিজাবেথ ও লেস্টরের কামনাবহুল অপবিত্র কাহিনী; তৃতীয় গানটিতে ভাড়া নথের বর্ণনায় টাইপিস্টের কাহিনী ও আশাহীন প্রেম। এমনি ভাবে অপবিত্র প্রেমের কড়াই এখানে জলছে। তাকে উৎপাটিত করতে চাইছেন বুন্ডের ও সেন্ট অগাস্টিনের নিরুত্তর মার্গের দ্বারা।

চতুর্থ অংশের সিন্ধুনির বড়ের পরে প্রশান্ত নীরবতা বিরোধাতালে ফুটে উঠেছে। এই রূপ এখানে শুধু যত্ন আনছে না, পুনর্জন্মকে সৃষ্টি করেছে। ফ্রেবালের মধ্যে ব্যাবসারী ও খুঁট লুকিয়ে আছে, কার্ডিনাও জড়িয়ে আছে, চক্রে মধ্য কাজ করেছে স্বভাব আর্কটন, ডালোমন্ড। ভবিষ্যতের আশা ব্যক্তি হয়ে উঠেছে। কিন্তু দুঃখ ও দুর্ভাগ্যকে অস্বীকার করেছে না। এমনিভাবে উদ্ভিদে মাটি, চলনার খেলা, কামনার আগুন, জীবনের জলকে সিন্ধুনির বিভিন্ন গতির মধ্যে মিলিয়েছেন।

পঞ্চম অংশে বঙ্গ শব্দটার মধ্যেই বৃষ্টির সজাবনা রয়েছে, এই বৃষ্টি পুনর্জন্মের, তাই জলের কথা বারংবার আসছে। বর্ষাক্ত মুখের ওপর টর্লোইটের আলো খুঁটকে ইজিতবহ করে তুলছে। হুতরাং কবিতার অগ্রগতি এইভাবেই পরিণতিতে মেলে। পূর্বের সমস্ত অংশের জটিলতা এখানে নতুন উপায়ে ও অভিনব সুরে বিভিন্নভাবে প্রকাশ করেছেন। জনতা এলো, পাথর এলো, জল এলো, তৃতীয় ব্যক্তির ইজিত এলো, আবাস্তব শহর ও দস্যাদল এলো, কিন্তু সবই নতুন অর্থ নিয়ে। প্রথম অংশের যে পাহাড় আশ্রয় দিতো কিছুটা, এখানে সে নিষ্করণ পাথর, এর সঙ্গে যুক্ত হয়েছে মরুভূমি অনাবৃষ্টি ও ভীষণতা, আবার দোয়েল এখানে মুক্তির প্রতীক। বসন্ত বজ্রের সঙ্গে জলশূন্য পাথুরে পর্বতের বিরোধিতায় নতুন বোধ আসছে, এই বোধ ভীষণতর হচ্ছে জল ও পাথরের পরস্পর অস্বস্তি এবং পাইন গাছে ধ্যানী দোয়েলের গানের মধ্যে আকাজ্জক সন্দর্ভ রূপ অভিব্যক্তি, তৃতীয় ব্যক্তির নির্দেশে খুঁট ইজিতবহ, কিন্তু ভয়ের ছায়া উচ্চকিত, মোনোটিউস একে চিনতে পারে নি, এর আবির্ভাব মনের মধ্যে এবং আকাজ্জক, কিন্তু বাস্তবে দস্যাদল সভ্যতাকে ধ্বংস করে দিচ্ছে, কারণ আত্মিক মুক্তি নেই। এই ধ্বংসের চিত্রের সঙ্গেই অস্বস্তিতে আসছে উর্বরতার প্রতীক নারীর দীর্ঘ কালো চুল, গৃহীত দীক্ষার রঙ বেগনি আলো, স্মৃতির ঘটার ধ্বনি, গম্বুজ, শূন্য চৌবাচ্চা থেকে গানের কর্ণধর এবং পাহাড়ের মধ্যে এই ক্ষয়িত গহ্বরে অস্পষ্ট চাঁদের আলোয় ঘাস গান গাইছে বিপর্যস্ত কবরের ওপরে। তার পরই বিদ্যুতের উদ্ভাস, ছাদের ওপর মোরগের ডাকে খুঁটের আবির্ভাবের ইজিত, সর্বশেষে ভেজা কমকা বাতাসে বর্ষণের আগমন, এই বর্ষণ বা মুক্তি আসতে পারে ব্যক্তির পবিত্র আত্মিক চেটায়, আত্মসমর্পণে, সহানুভূতিতে এবং সংযমে; যে সংযম সমুদ্রে নৌকাকে নিয়ন্ত্রিত করতে পারে। পঞ্চম অংশের শেষাংশই এই

কাব্যের রূপগঠন ও বক্তব্য ইন্ডিয়ায়ত্বের আওতনে গলে একাকার হয়ে গেছে। শেষ অংশে টাইরেসিয়াস, কিশোর কিউ, 'পড়ো জমি'র নায়ক এবং বাজী একাদ্য। জল ও মৎস্যশিকার পুনরুজ্জীবন ও উর্বরতার প্রতীক, কিন্তু তার পেছনেই রয়েছে শুক মকর প্রান্তর, অর্থাৎ মুক্তি আসে নি, শুধু ইঙ্গিত দিচ্ছে। জমি হ্রবিত্ত করবার মধ্যে আত্মিক মুক্তির জন্তে নিজের মনকে লংঘন করবার কথা আছে। কারণ বাইরের পৃথিবী, বাস্তব ও আধুনিক সভ্যতা তো লগুন ব্রিজের মতো ভেঙে পড়ছে আজ। কিন্তু ভেঙে পড়লেও দাস্তের মতো বলা উচিত বাথায় মনোবোগী হতে হবে, উদাসীনতা হুত্যা, এবং আকাজক্ষা থাকবে দোরেলের মতো রূপান্তরিত হয়ে উঠবার, রূপান্তরিত হয়ে উঠলেই তেরেয়্যার কামনাজাত ধ্বংস থেকে মুক্তি আসবে, কারণ বাজীতো বাস করছে বিধ্বস্ত রাজপ্রাসাদে রাজকুমারের মতো, এই ধ্বংসের পুনর্জন্মই তো রাজকুমারের আকাজক্ষা ও অভিলাষ, ধ্বংসের মুখে তাইতো আজও বেঁচে আছে। ইয়েরোনিমো এই রক্তাক্ত সভ্যতার নিষ্ঠুরতার উন্মাদ, পুত্রশোকে পাগল, কিন্তু তাঁর অভীপ্সিত কর্ম থেকে সরে আসছেন না, নাটক লিখতে রাজি হয়েছেন। এই রাজি হওয়ার মধ্যে প্রতিহিংসায় বর্ষর সভ্যতাকে ধ্বংস করেছেন, অস্ত্রদিকে নিজের মনে শক্তি সঞ্চয় করেছেন, যে শক্তির মধ্যে আত্মসমর্পণ, মহাহুত্ব ও সংযম রয়েছে; ব্যক্তিস্বনয়ের এই সং প্রচেষ্টার মধ্যেই ঔপনিষদিক শাস্তি ও ব্রহ্মোপলব্ধির ব্যাপকতা আসছে। ধর্মের ক্ষেত্রেই পূর্ব পশ্চিম এবং সমস্ত পৃথিবী, দেশকাল, অতীত বর্তমান এক হয়ে গেছে, তাই বাইবেল বুদ্ধ উপনিষদ এসেছে একসঙ্গে। বিভিন্ন দেশের উদ্ধৃতি ব্যবহার করেছেন। এই ইয়েরোনিমো এলিঅট নিজেই, এই কারণেই তাঁর উক্তি দিয়ে এই কাব্যের পরিসমাপ্তি।

রাইনের মারিয়া রিল্কে

কবিতা যে অভিজ্ঞতার নির্ধারিত, অল্পভূতি নয়, একথা জোরের সঙ্গে একালে রিল্কে ঘোষণা করেছেন, এবং এই সংজ্ঞাই রিচার্ডস্ মেনে নিয়েছেন কবিতার তাত্ত্বিক আলোচনায়। ১৯১০ সালে ‘মাল্টে লরিডস্ ব্রিগ্গে’ উপন্যাসে রিল্কে বলেছেন : ‘সাধারণ লোকেরা যেমন কল্পনা করে পদ্ম শুধুই অল্পভবের, আসলে পদ্ম তা নয়, পদ্ম হলো অভিজ্ঞতা।’ এখানেই রোমান্টিক আদর্শের সঙ্গে রিল্কে’র কবিতার এবং আধুনিক কবিতার প্রভেদ। যেহেতু কবিতা অভিজ্ঞতা সেইহেতু অভিজ্ঞতা তিনি সঞ্চয় করেছেন, পেয়েছেন ; এবং সেই অভিজ্ঞতায় নিজেকে তৈরি করেছেন প্রতিটি মুহূর্তে, তাঁর অভিজ্ঞতালব্ধ ব্যক্তিত্ব থেকে কবিতা বেরিয়ে এসেছে, এই ব্যক্তিত্ব ও কবিতার সঙ্গে তার কোনো প্রভেদ নেই, কবিতার মধ্যেই তাঁর জীবন এবং তাঁর জীবনের মধ্যেই কবিতা, কবিতার এরকম সামগ্রিক ব্যক্তিত্ব একালে কারো মধ্যে দেখা যায় না। কবিতার লোভে যে মানুষ স্বপ্নের ধ্যান করে, বাবহারিক জীবনে সে মানুষ নিষ্ঠুর, অসং, শয়তান ও চতুর। এই ষিধাষিভক্ত সত্তা রিল্কে’র নেই। কবিতার ভাব ও রূপের অন্ত্রে তিনি কবিতার মতোই তাঁর ব্যক্তিত্বকে গড়ে তুলেছেন নানা পর্বায়ে। আর এই অভিজ্ঞতায় তাঁর জীবিতকালের পূর্ণ রূপই ব্যক্ত হয়েছে, রিল্কে’র মধ্যেই তাঁর যুগ প্রতিভালিত ও প্রতিধ্বনিত। এই যুগের কথা কিভাবে ব্যক্ত হয়েছে, তাঁর কবিতার শব্দেই তা ব্যক্ত। কবিতায় ভাস্কর্যধর্মিতা তিনি এনেছেন করালি শিল্পী রুঁদার ভাস্কর্য থেকে, শব্দের মূর্ত রূপ স্থির, প্রত্যক্ষ, স্পষ্ট শব্দই নির্ধারিত ও তাঁর কাক্ষিত বস্তু, পাথরের বা ব্রোঞ্জের স্তূপ কেটে কেটে রূপ মূর্তি তৈরি করা। শব্দের ভাস্কর্য রিল্কে’র কবিতাতেই মূর্ত অর্থাৎ ‘বস্তু’। কিন্তু এই ভাস্কর্যের সঙ্গে পার্শ্বাসীয কবিগোষ্ঠীর নৈর্ব্যক্তিক ও ব্যক্তির অভিজ্ঞতাবিহীন নিরপেক্ষ চিত্র নেই। এবং রিল্কেই একমাত্র কবি যার মধ্যে সমগ্র যুরোপ মূর্ত হয়ে উঠেছে, বিশেষ দেশের স্থানিকতা নেই তাঁর রচনায়।

রিল্কে’র প্রথম যুগের কবিতায় রোমান্টিক ভাবনার নিঃসঙ্গ বিবাদ ও স্বপ্নের আকাঙ্ক্ষা অড়িত ছিল, যার সঙ্গে জীবনের কোনো যোগ নেই, যোগ

খাকলেও তাৎপর্যমণ্ডিত নয়; ঐ যুগের কবিতায় ধর্মীয়বোধ প্রায় হেগেলীয় আদর্শের মতো, আমরা মানুষ নিয়ত তাঁর থেকেই এসেছি এই ইন্দ্রিয়ময় জগতে এবং আমরা তাই পরমকেই পোশাক পরাই, বস্তুর আড়ালেই অদ্বিপিণ্ডের মতো হয়ে উঠতে হবে, কাছে বসিষ্ঠ হয়ে থাকাই দেশ, এই দেশই জীবন, আমরা কখনো পরমের কাছ থেকে দূরে থাকতে পারি না। তিনিও আসছেন, আমরা বাচ্ছি তাঁরই কাছে। এ বেন রবীন্দ্রনাথকেই অল্প ভাবায় পাই, রিল্‌কের এই দেবতা স্মরণ ও ভীষণকে একই সঙ্গে জাগ্রত করেন, এবং এই দুইয়ের মধ্য থেকেই তাঁকে লাভ করতে ও জীবনকে পেতে হয়। রবীন্দ্রনাথ যেমন বলেন, ‘বাজাও আমারে বাজাও/বাজালে যে স্বরে প্রভাত আলোরে সেই স্বরে মোরে বাজাও।’ ‘প্রভু আমার, প্রিয় আমার, পরম ধন হে./চিরপথের সঙ্গী আমার, চির জীবন হে।’ এ কথা রিল্‌কেরও প্রাণের কথা। চুজনের মধ্যে একই আদর্শ অন্তর্ন্যাত বলে এই সাদৃশ্য উচ্চকিত।

‘ডুসিনো এলিজি’ ও ‘অফিয়ুসের প্রতি সনেটগুচ্ছে’ই রিল্‌কের কবি-প্রতিভার শীর্ষ পরিণাম চিহ্নিত। এলিজির মধ্যে আছে বেদনাকাতর যন্ত্রণার গোলাপ, অফিয়ুসের মধ্যে বিবৃত হৃদয়ে যন্ত্রণার মুক্তি, সংগীতের ব্যাপ্ত মহিমায় রূপান্তরিত বিশ্বের আনন্দ। তিনি বস্তু দেখেন, বস্তুর আড়ালে লুকিয়ে থাকে আরেক অদৃশ্য গোপন নিভৃত পদ্ম, যার গন্ধে মানবজীবন ঘুমিয়ে বাজেগে আছে; অফিয়ুস মৃতের দেশে গিয়েছে প্রেমকে জাগাতে, মৃতের সঙ্গে আহ্বার করেছে সে, তার পর ফিরে এসেছে রূপান্তরিত হয়ে, এই রূপান্তরিত সত্য বিবৃত অসীম আনন্দের গানই বাজিয়েছে অফিয়ুস। কবির ধর্ম, রিল্‌কের মতে, এই অফিয়ুসের মতো। কবি কোনো ক্রিয়াময় উত্তেজনা তৈরি করে না কোনো পাঠকের হৃদয়ে, কিন্তু এক মৌল স্বরকে জাগিয়ে দেন; কবিতার সৃষ্টিশীল আনন্দে যে মৌল অদ্বিতীয় স্বর উৎসারিত হয়, তারই সাহায্যে জীবনকে ব্যাখ্যা করতে হবে, এই স্বর আসে সংগীতেই। জর্জন সংগীত ও দর্শনই তাঁকে এই উপলব্ধিতে নিয়ে গেছে।

নিঃসঙ্গ বিবাদময় যন্ত্রণাকাতরতা অথচ জীবন ও নিয়তির অমোঘ অস্তিত্ব বা ভীষণ বা আতঙ্কের মতো আমাদের ওপর চেপে বসে, আর সেই সঙ্গে মৃত্যুবাসনা, মৃত্যুর মধ্য দিয়েই জীবনকে উপলব্ধি করবার এক অতীন্দ্রিয় বোধ—যেখানে মৃত্যু আর জীবন পাশাপাশি শুয়ে থাকে, এগুলির সামগ্রিক বোধই রিল্‌কের এলিজিতে মূর্ত; প্রেম ফুল ও মৃত্যু তাঁর কবিতায় যেমন ব্যক্ত

তার ব্যক্তিগত জীবনের স্বভাবটুকু এমনভাবে ঘটেছে। রোমান্টিক বিষাদ ও নিঃসঙ্গতা, ধর্মীয় বোধের অতীত্বীয়তা ও আকাঙ্ক্ষা, বাস্তব জীবনের ভীষণতা, সাহসনাময় সংগীত যেন একসঙ্গে মিশে আছে এই এলিজিগুলির মধ্যে। এখানে ‘বস্তু’ ও চিত্রকল্পের সঙ্গে আবেগের গাঢ় উচ্চারণ নিয়তির প্রয়োগকে আরো উচ্চকিত করেছে।

রিল্কে'র কবিতার অদৃশ্য নিয়তি আমাদের ব্যক্তিগতভাবে সবচেয়ে মজার; ইমপালস, বংশধারা, অধৈর্য, ছুঁবোধ আশা বোঝা যায় না, বোঝায় না আমাদের, এসব আমাদের ওপর কাজ করে, তারপর জীবনসংগ্রামে আমরা হারাই আমাদের বা ছিল, একাকী নিঃসঙ্গ মরে যাই, জানি না কেন? অস্তিত্বের এই নিঃসঙ্গতার তীব্রতা অসহনীয়।

রিল্কে'র কবিতার চরম পার্বকতা এই এলিজিগুচ্ছ, অস্থূতি ও অভিজ্ঞতার জটিলতা সামগ্রিকভাবে এখানে ধরা পড়েছে; তিনি প্রশ্ন করেছেন, কিন্তু প্রশ্নের পরই উত্তর দিয়েছেন, দুই বিরোধকে পাশাপাশি বসিয়ে আর্তনাদ করে উঠেছেন করুণভাবে, তারপর সেই বিরোধকে মিলিয়েছেন অস্থূতির প্রত্যয়ে; এখানে তাঁর জিজ্ঞাসা অস্থূরন্ত, মাহু'ব প্রকৃতি পণ্ড দেবদূত ঋতু নক্ষত্র সব এসেছে গভীরভাবে, এবং এদের সম্পর্কে এই সব প্রশ্নের সমাধান করেছেন; বস্তু এবং অনির্বচনীয় এখানে একই সঙ্গে কথা বলে উঠেছে।

আধুনিক জীবনের যে জটিল সমস্যা, বা আমাদের নির্বেদকে ব্যক্ত করে, তা এই এলিজির মধ্যেই ব্যক্ত। পরমের জন্তে দীর্ঘ প্রতীক্ষায় বসে আছি, ক্রমশে উবেল আনন্দ, মনের গভীরে ও সৃষ্টির মধ্যে আনন্দ, আর তার পাশেই সন্দেহ অনিশ্চয়তা ও ব্যর্থতার বোধ; এই দুই নিয়েই বেঁচে থাকতে হয় জীবনে; এই দুয়ের মধ্যবর্তী অবস্থাই নির্বেদ, অনন্ত ভয়ের তীব্রতা আগিয়ে তোলে সর্বনা। প্রেরণার পরম আনন্দে ভেঙ্গে যেতে চাই, কিন্তু প্রেরণা বিরল, একবার এলে আর আগতে চায় না, তাই বিপজ্জনক আনন্দময় প্রেরণা শেষ পর্যন্ত জড়িয়ে থাকে প্রাত্যহিকের ব্যর্থতা ও হতাশায়। আদর্শময় সৃষ্টির বিরল মুহূর্তে ভুবে থাকার আনন্দ ভেঙে চুরমার হয়ে যায়, অথচ তাকেই আমরা চাই, এই বিরোধ থেকেই নির্বেদ বা Angst-এর জন্ম। অস্ত্রান্ত প্রাণীর তুলনায় মাহু'ব সবচেয়ে অসহায়, মুখোশে মাহু'ব অর্ধেক নিজেকে ঢেকে রেখেছে, এই অবস্থায় দড়ির ওপর লাফাচ্ছে, কার্পেটের ওপর, আর কার্পেট ক্ষয়ে ক্ষয়ে যাচ্ছে নিয়ত। এই হচ্ছে মাহু'বের নিয়তি, অথচ এই নিয়তিকেই মাহু'ব এড়াতে

চায়। আমরা সৌন্দর্য চাই, কিন্তু সৌন্দর্য থেকেই এই পৃথিবীতে আতঙ্কের শুরু, এই আতঙ্কের মধ্যেই অসহনীয় কারার বিপুলতার অসহায়ভাবে আমাদের বেঁচে থাকতে হয়। এই অবস্থার দেবদূত মাহুয পক্ষ কেউ আমাদের রক্ষা করতে পারে না, কেননা অনিশ্চয়তাই আমাদের চিরদিনের লামগ্রী, শূন্যে বিচ্ছিন্ন শিথিল হয়ে ঝোলে, ভাঙা খেলনার মতো আমাদের পথ এখানে পড়ে থাকে, শাখতের মূল্য আমরা বুঝি না, অথচ একে ছাড়া আমরা বেঁচে থাকতেও পারি না। নবম এলিজিতে এই অসহনীয় অবস্থা ছুটি ছবিতে স্থল্লর করে ফুটিয়ে তুলেছেন : 'হাতুড়ির মাঝখানে আমাদের জ্বর বেঁচে আছে, যেমন দাঁতের মাঝখানে জিহ্বা, এই জিহ্বা সব কিছু সবেও নিয়তই প্রশংসা করে।' এই সামগ্রিক বোধই এলিজির প্রাণ। এখানে ছবি চিত্রকল্প বক্তব্য স্থাপত্য সব মিশে গেছে জ্বরের তীব্র অহুত্বের কাছে, অর্থাৎ শিল্পেরও সামগ্রিকতা এর মধ্যে লক্ষণীয়।

এই নিবেদন বোধ তখন অস্তিত্ববাদী দর্শনে প্রচলিত। কির্কেগার্ড যখন একে বর্ণনা করেন, তখন রিল্কে'র ধারণার সঙ্গে মিশে যায়; সহাহুত্বভিত্তিক ও বিতৃষ্ণাময় সহাহুত্বভূতি, যার কথা কির্কেগার্ড বলেন, রিল্কে'র ধারণার মধ্যে তা মিলে যায়। কির্কেগার্ডের কাছে মাহুয ওপরে উঠতে চায় আবার সে নীচে নেমে আসে, এই আকর্ষণ-বিকর্ষণের লীলা চলে তার মধ্যে।

দশটি এলিজির মধ্যে রিল্কে তাঁর কল্প আবেগ প্রকাশ করেছেন, কিন্তু যুক্তিবিহীনভাবে, ক্রমিক পরিণামে, কোথাও এলোমেলো নয়, উপস্থাপ্য বিষয় শেষ পর্যন্ত পরিণতি লাভ করেছে। প্রথম এলিজিতে দেবদূত ভয়ংকর, দ্বিতীয় এলিজিতে দেবদূত ভয়ংকর হওয়া সবেও তাঁদের উদ্দেশ্যেই তাঁর প্রার্থনা উচ্চারণত, কেননা দেবদূতেরাই আত্মার বিহীন, এই দেবদূতেরা বা দেন মাহুযকে তাই ফিরিয়ে নেন, এবং তার থেকে বেশি কিছু নেন, মাহুয তার অস্তিত্বে আরো কিছু নিজের মধ্যে মিলিয়ে নিয়েছে, দেবদূতেরা যখন ফিরিয়ে নেন এই বেশি কিছুও তাদের মধ্যে মিশ্রিত করেন, ফলে দেবদূতেরা অন্তঃসত্ত্বা রমণীর মতো, আরো পূর্ণ ও বেশি-কিছু হয়ে ওঠেন। এখানেই মাহুযের জ্বর, এই জ্বরেই দেবদূতের সার্থকতা। নবম এলিজিতে রিল্কে দেবদূতকে পৃথিবীর বন্দনা শোনাতে চেয়েছেন, এই পৃথিবীর বন্দনায়ই দেবদূত সার্থক, আমাদের জ্বরের মধ্যে রূপান্তরের গোপন আকাজক্ষা সার্থক হয়ে ওঠে। এই পৃথিবীকে পরিহার নয়, তাকে বন্দনা করে রূপান্তরের মধ্যে পূর্ণতা দিতে হবে। দশম

গুলিজিতে দেবদূতেরা সম্মত হয়েছেন, আতঙ্ক থেকে মুক্তির অন্তে বন্দনা গানের উচ্চারণ করেছেন গভীর স্বরে। এমনি করে পরিণতি অবশ্যস্বার্থী হয়ে উঠেছে ধীরে ধীরে।

অন্ত বিষয়বস্তুর পরিণামও অনিবার্য হয়ে উঠেছে। এই বিষয়বস্তুর মধ্যে তাঁর শ্রিয় সংকেতগুলি নিত্য নতুন হয়ে জলে উঠেছে, সংকেতের মধ্যেই তিনি অর্থকে অল্পপ্রবিষ্ট করে দিয়েছেন; শিল্প, পণ্ড, অকালমৃত, পাখি, পুতুল বারংবার তাঁর চেতনাকে আঘাত করেছে, এগুলির মধ্য দিয়ে তাঁর বিশ্বাস ও অহুত্বটিকে তীব্র করে তুলেছেন। মাহুকের তুলনায় পণ্ড হুখী, কারণ অতীতে ও ভবিষ্যতে সে গীড়িত নয়, বর্তমানের নিবিড় আনন্দে নিমগ্ন, শিশুও তাঁর খেলার জগতে নিত্য বর্তমানে সর্বদা আনন্দময়, এদের থেকে আরো হুখী মাতৃগর্ভে হিত অণুজ, গর্ভের উষ্ণ পরিবেশে বাইরের চাপ থেকে নিবিষ্টে রক্ষিত ও অখচ প্রাণময় সত্যায় স্পন্দিত; তাই রিলকে প্রেমে ও অহুত্বভূতিকে ক্রয়েভীয় রীতিকে মেনে মাতৃগর্ভের আনন্দে নিমগ্ন প্রত্যাবর্তন করতে চেয়েছেন, অকালমৃত দেবদূতের কাছে যেতে পারে।

এই সঙ্গেই আদর্শ মিলেছে প্রেমের ও বীরের। সাধারণ মাহুকের জীবন খণ্ডিত, সীমিত, অনিশ্চয়তায় পূর্ণ, অধৈর্য ও উদ্বিগ্নতার মধ্যে দোহুল্যমান, এই কারণেই অনবরত সে বিষন্ন ও অপূর্ণ। তাই তাদের জীবন অর্থহীন হয়ে ওঠে। বেঁচে থাকার মধ্যে যেমন সার্থকতা নেই, তেমনি মৃত্যুও এখানে অসার্থক। বিচ্ছেদ ও ক্ষতির মধ্যেই তাদের জীবন পর্ববলিত হয়, এরা নিজের মধ্যে থেকেও আলাদা ও পৃথক, এই অসম্পূর্ণতা তাদের জীবনে আছে বলেই তাদের জীবন পাপের, এই পাপ থেকে মুক্তিই কামা, এই মুক্তি হলো রূপান্তরে ও মৃত্যুতে।

রিল্কে'র প্রেম একদিকে আত্ম-অস্বীকৃতি, অপরদিকে আত্মোপলব্ধি, নিজেকে অস্বীকার করার মধ্যেই আত্মোপলব্ধি ঘটে। আর সার্থক প্রেমের মধ্যেই অনান্তর কালের প্রাণ স্পন্দিত হয়ে ওঠে, পিতৃপুরুষ, শিশু, ভাড়া পাহাড়, মায়েদের শুক নদীগর্ভ, নিঃশব্দ ভূদৃশ্য নিয়তি ধীরে গোপনে স্থান পায়, পূর্ণ হয়ে ওঠে। কিছু বাস্তব জীবনে প্রেমের মধ্যে কোনো আত্মবিসর্জন থাকে না, নিজেদের খণ্ডিত সত্যায় লিপ্ত বলে তাদের রূপান্তর ও উত্তরণ ঘটে না। কিছু সার্থক প্রেম শাস্তকে অহুত্ব করে, পরস্পরের চূষনের মধ্য দিয়েই এই শাস্ত বোধ ভোগে ওঠে ধীরে ধীরে, এখান থেকে কিছু অন্তর্হিত হয় না।

প্রেমের সঙ্গেই মিশে আছে বীরের ধারণা ও বোধ। বীর তার কর্মের মধ্যে নিজের ভেতরে সর্বদা বর্তমান ও সত্য হয়ে উঠেছে। এই কারণে বিপদ তাকে পূর্ণতা দিচ্ছে, বিপদের সঙ্গে সংগ্রাম করে আত্মনির্ভরতায় সজ্জিত হয়ে উঠেছে, ভালোবাসাকেও সে ছাড়িয়ে যাচ্ছে, অনবরত হয়ে উঠেছে, দূর অতীত থেকে বহু দূরে, তাই সে দেবদূতের মতো, এমনভাবে তার উত্তরণ ঘটছে। এবং প্রেমিক ও বীর তাঁর কল্পনায় বারবার নতুন ব্যঙ্গনা নিয়ে এসেছে, পশুপাখি, শিশু অকালমৃত প্রভৃতি হয়ে জেগে উঠেছে তাঁর কাব্যে।

সাধারণ জীবনের অভূতপূর্ণ দুর্দশা ও শ্রানি, তার থেকে মুক্তি, অথবা welt ও raum এই জগৎকেই একসঙ্গে ধরতে চেয়েছেন। সত্যকে পেতে চেয়েছেন স্বপ্নের গভীরে; অলৌকিক বস্তুশূন্য নয়, বস্তুর পূর্ণ স্বরূপ জগতের অল্পভূতিতে তীক্ষ্ণ হলো রূপান্তর ঘটে, এই রূপান্তরের মধ্যে সত্য। তাই রিল্কে বিশ্বাস করেন, মৃত্যু বিনাশ নয়, এই জীবনের রূপান্তর। নিজের উত্তরণ এবং মৃত্যুর মধ্যেই সমগ্র জগৎ বিস্তৃত হয়ে ওঠে, জগৎ সৃষ্টির মূলে পৌছোনো যায়, দেবদূতের সঙ্গে মিশে বাওয়ার অর্থই হলো মৃত্যুকে লাভ করা, ঈশ্বরকে পাওয়া যদি বিনাশ না হয়, তাহলে এই মৃত্যুর মধ্যেই সম্পূর্ণ হয়ে ওঠে, সব না পাওয়ার বেদনা হয়ে-ওঠার পূর্ণতায় রঙিন হয়ে জলে।

কিন্তু রিল্কে কবিতায় হেগেলীয় ও রোমান্টিক আদর্শ থাকলেও তাঁর অভিজ্ঞতায় বস্তু নতুন মর্যাদা পেয়েছে। অভিজ্ঞতাই তাঁর মূল কথা, এই অভিজ্ঞতায় বস্তু পৃথিবী গভীরতায় তাৎপর্যময়। বস্তু (die Dinge) সম্বন্ধে তাঁর ধারণাও এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। বস্তুকে রিল্কে ‘সম্পূর্ণ’ বলে ভাবেন, এই সম্পূর্ণ সত্য হয় অভিজ্ঞতায়, এবং বস্তু পশু পাখি পুরনো বাড়ি ভাঙা গছের প্রতীকে এই সত্য প্রতিভাসিত। নবম এলিজিতে এই পৃথিবী ও বস্তু সম্পর্কে তাঁর মনো-ভাব ব্যক্ত করেছেন; অনির্বচনীয় নয়, এই পৃথিবীর বস্তুনাই দেবদূতকে শোনাতে হবে, কেননা জ্যোতির্বিদ্য উদ্ভাস তো দেবদূতের মধ্যেই আছে। বস্তু বস্তুকে তাঁর কাছে তুলে ধরতে হবে, এই বস্তুই সহজ ঐতিহ্যবাহী ও প্রাণবন্ত। বস্তুই নির্দোষ ও সুখী। কেননা বস্তুরা ক্ষণজীবী; ক্ষণজীবী বলেই রূপান্তর হতে পারে এদের। আমাদের বিত্তহীন কায় সেও বস্তু। অর্থাৎ বস্তুকে বস্তুরূপেই দেবদূতের কাছে স্তবনীয় করে তুলতে হবে। এই বস্তু যেমন রূপান্তরিত হয়, তেমনি এই বস্তুকে গ্রহণ করেই দেবদূত পূর্ণ হয়ে ওঠেন, মৃত্যুর মধ্য দিয়ে এই রূপান্তরের অনির্বচনীয়তাও এই বস্তুই সক্রিয় হয়ে উঠেছে। এমনভাবে জীবন

মৃত্যু ও অনাস্ত্র্য অবিস্ফোভভাবে অড়িত, ক্রমিক পর্যায়ে অনবরত হয়ে উঠছে, অনির্বেগ লোকে উধাও হচ্ছে।

প্রত্যেকটি এলিজিতে ক্রমবিস্তৃত, অথচ গাঢ় হৃদয়াবেগে তীব্র, বেদনাধারা উচ্ছ্রিত। প্রথম এলিজিতে প্রথমেই মানুষের আর্তি ও চিংকার, সেই সঙ্গে তার অসহায়তা। দেবদূতের ভীষণতা। আমাদের নিরাশ্রয়তা ও অনিকেত বোধকে তীব্র করছে। তারপরেই প্রকৃতিজগৎ বৃক্ষ, কাল, পথ ও রাত্রি। এগুলিই পৃথিবীর বস্তু। কিন্তু এখানেও মানুষ নিঃসঙ্গ, হৃৎখের মধ্যেই তার জীবন। জিজ্ঞাসা করেছেন প্রেমিকদের, কিন্তু তাদের অদৃষ্টও তো জানা যায় নি, প্রেমিকের সঙ্গেই পাখির কল্লনা এসেছে। মানুষের জীবন বর্তমানে পীড়িত। পীড়িত বলে অতীতের স্মৃতি রোমন্থন করে সে। কিন্তু অতীতের বসন্ত স্মৃতির মধ্যেও মানুষের ভবিষ্যৎ কাজ করে। আবার এই ভবিষ্যৎকেও আশ্রয় দিতে পারে না সে। তবু এই অবস্থা থেকে মুক্তির জগ্রে প্রেমের কাছেই শরণ নিয়েছেন রিল্কে, প্রেমেরই মানুষ ক্রমাগত এণিয়ে চলেছে আর শরণ করেছেন বীরদের, যারা ক্রমাগত হয়ে উঠেছে। ভালোবেসেই মানুষ পারে বস্তুকে ছাড়িয়ে যেতে, ধর্মের গুণ থেকে বাণ যেমন ছাড়িয়ে যায়, অথচ ধর্মকে সে অস্বীকার করে না কখনো। প্রেমের কথা বলতে বলতেই দৈবী কণ্ঠস্বর শুনেছেন কবি। মানুষ দীক্ষিত না হলে এই স্বর শোনা অসম্ভব, তবু এই কণ্ঠস্বরের নিশ্বাস বয়ে চলেছে এই পৃথিবীতে। এই নিশ্বাসের সঙ্গে অকাল-মৃতদের বেদনাধ্বনি স্পন্দিত। মৃত, অতীত ও নিয়তি এই ত্রয়ের সঙ্গে মিশে যায়। অতীত মিশ্রিত দৈবী কণ্ঠস্বরে ছায়াই প্রতিভাসিত হয়ে ওঠে।

প্রেম ও দৈবী কণ্ঠস্বরে কবি যেন মুক্তি পেলেন, কিন্তু এই মুক্তি তো। তিনি হৃদয়ে অস্বীকার করে নিতে পারেন নি, তাই এই অস্বস্ত পৃথিবীতে ফিরে এসে শূন্যতার ঝুলছেন আবার। প্রেম দৈবী কণ্ঠস্বর অতীতে পরস্পর সম্পর্কে আর গ্রথিত নয়, শাস্ত্রের অমূল্যত্ব বয়ে চলেছে জগতে, জীবিত ও মৃতের মধ্যে। কিন্তু মানুষ ধরতে পারছে না একে। কিন্তু তাই বলে কি মানুষ চির কালই বিচ্ছিন্ন ও অসম্পূর্ণ থেকে যাবে? অতীতের হৃৎখময় বেদনার মহিমা কি তাকে সাস্থনা দেবে না এগিয়ে যাবার জগ্রে! এই আকৃতি দিয়েই প্রথম এলিজি সমাপ্ত হয়েছে। এবং এই একই আকৃতির পূর্ণতা অর্কিমুগের সনেটে।

নবম এলিজি অমূল্যত্বের গাঢ়তায় ও বস্তুর সত্যে আরো গভীর। ১. কৃত্রিম অস্তিত্ব মানুষ শেষ করতে চায়, কিন্তু মানুষ পারে না, কেননা মানুষের ভাগ্যই

মাহুযকে অনবরত নিয়তির পেছনে ছুটিয়ে নিয়ে বেড়াচ্ছে। ২. মাহুযের ভাষা বা নিয়তি তাকে যথেষ্ট সন্তান দেয় না; কৌতূহল নিবৃত্ত করে না। মাহুযের নিয়তি বর্তমানকে চায়, চায় দেশ ও কাল, তাদের উচ্চ অস্তিত্ব ও উপস্থিতি, মাহুযও চায়, তারাও চায়। আমাদের জন্ম একবার, কিন্তু একবারের জন্মেই আমরা এই পৃথিবীর সঙ্গে সম্পৃক্ত হতে চাই গভীরভাবে। ৩. এই কারণেই আমাদের পরিশ্রম ও চেষ্টা নিরন্তর চলছে। এই চেষ্টা, প্রেম ও কষ্ট স্বীকারের, এর দ্বারা আমরা অনির্বচনীয়ে পৌঁছতে পারি। তারপরে অব্যক্ত, এই অব্যক্তের জগতে প্রকাশমান শুধু শব্দ, বে-শব্দ অভিজ্ঞতায় আহরণ করেছি, শব্দের মধ্যেই নীল ও হলুদ উদ্ভিদ কথা বলে ওঠে। ৪. এই শব্দের মধ্যে দিয়ে যে উচ্চারণ তাতে পৃথিবীর বস্তু—কলস জ্ঞানলা দেউড়ি কুয়ো বাসা সাঁকো—হয়ে ওঠে। এমনভাবে অভিজ্ঞতায় অঙ্কিত শব্দে বস্তু পৃথিবী আমাদের জন্মে হয়ে ওঠে পূর্ণ। এমনি করেই প্রতিটি বস্তু হয়ে ওঠে তাৎপৰ্যময়। ৫. তারপরে দুই চাপের মধ্যবর্তী মাহুযের জীবনের কথা বলা হয়েছে, এই চাপের মধ্যে দেবদূতকে শোনাতে হবে পৃথিবীর বন্দনা, বস্তু; বস্তুই সত্য হয়ে উঠবে। বেদনার ধাপাও বিস্তৃত রূপ পেলে বস্তু হয়ে ওঠে, ক্ষণজীবী বস্তু আমাদের জন্মের ঘোষণায় মুক্ত হয়ে অদৃশ্য হয়ে যায়। ৬. এমনিভাবেই রূপান্তর ঘটে আমাদের সাহায্যে। কিন্তু এই রূপান্তরে পৃথিবী বজ্রিত হয় না। জন্ম থেকে অস্তিত্বের সীমাহীন রূপান্তর ঘটে।

এবং তার ফলেই দেবদূতকে পাওয়া যায়। এবং সেই কথা অজ্ঞভাবে সশম এলিফ্‌সের মধ্যে ব্যক্ত।

শ্রী-জন্ম প্যাসের 'আনাবাস'

প্যাসের কবিতার মাধুর্য ছন্দোময় স্পন্দিত গড়ে ও অপূৰ্ণ ছবির অভিনবত্বে। প্রতীকী কবিতার সুন্দর বাঙ্কনা ও অল্পবছরের সঙ্গে পরম এসেছে রোমান্টিক হৃদয়তার উপলব্ধি নিয়ে। জগৎকে বাদ দিয়ে অসীমের গভীরে নতুনকে অন্বেষণ করেন নি প্যাস'; এই জগতের প্রত্যক্ষ বস্তুর মধ্যেই অশেষ ও অসীমকে তিনি খুঁজে পেয়েছেন। এখানে প্রতীকী কবিতার ধারাকে গহনগরন করলেও রোমান্টিক ধারাকে স্বীকার করেছেন তিনি; ফরাশি রোমান্টিকতার স্মৃতি নস্টালজিয়া নিবেদ ও অন্তঃদেশের রোমান্সময় সৌন্দর্য এখন আছে, তেমনি ইংরেজি রোমান্টিক কবিতার সত্তার সৃষ্টিশীল অসীম স্বাধীনতা মিলেছে, এই সৃষ্টিধর্মী স্বাধীনতা নিয়েই প্যাসের 'আনাবাসের' নাটক জনস্ত যাত্রায় চলেছে। আবার প্রতীকী কবিতার অবচেতন তাঁর সামগ্রিক মানসিকতা নিয়ে উপস্থিত; শব্দের বাঙ্কনায় রহস্যময় অহুভূতিকে পুরোপুরি ভুলতে চান, বস্তু সঙ্কেত হয়ে ওঠে, সঙ্কেতময় বস্তুর মধ্যেই অহুভূতি ভাসে; তিনিও বর্ণনা বা নাম করেন না, কিন্তু মালার্মের দেবদূতের আবির্ভাব তাঁর মধ্যে নেই; প্যাসের চেতন অবচেতন ও বস্তুজগতের সঙ্গে যোগ এতো গভীর যে প্রতীকী কবিতার চৈতন্তের বিচ্ছিন্নতা 'আনাবাসে' লক্ষ্য করা যায় না; এই বিচ্ছিন্নতায়ই র'য়াবো বলেছিলেন 'আমি অন্য' (Je est un autre)। প্রতীকী কবিতায় এই বিচ্ছিন্নতাবোধ বস্তু জগতের পরপারে অসীমের গভীরে নতুনের অন্বেষণ। দেবদূতীয় আবির্ভাব প্যাসের কবিতায় নেই, এছাড়া প্রতীকী কবিতার সব উপাদান তাঁর কবিতায় আছে। এদিক থেকে রুদেলের সঙ্গে প্যাসের যোগ বেশি।

প্যাসের কবিতায় মিথ্ বাইবেল ফরাশি কবিতার ঐতিহ্য আন্তর্জাতিক মনন ও শিল্পবোধ এক সঙ্গে এসে মিশেছে। চিত্রকল্পের পেছনে যে অহুভব ও সঙ্কেত আছে, তাকে বুঝতে গেলে গ্রীক লাতিন ও ফরাশি কবিতার ধারার সঙ্গে পরিচিত হতে হয়। প্যাস' এ যুগে কবির কবি, তাঁর কাছে কবিতা জগতের গোপন নিভৃতের বেদনার উৎসধারা, এর সঙ্গে মিলেছে দেশের সংস্কৃতি ও ঐতিহ্য। ব্যক্তিগত জীবনে রাজনৈতিক কূট আঘাতে তাঁর সময় কেটেছে কর্ম-

ব্যাপদেশে বাইরে, দেশের বাইরে গিয়েই দেশকে পেয়েছেন তিনি, তাঁর দেশের মহিমাকে চিত্রময় ও ধ্বনিমুখর করে তুলেছেন কীণ কাহিনীর অল্পবন্ধে। কুটনীতির সতর্ক ভাষার সঙ্গে জনহের বেদনার সামঞ্জস্য এখানে স্থাপিত। হেলেনীয় সংঘম ও বাইবেলের উচ্ছ্বাস স্রোতবান চিত্রকল্পে মস্তুর মতো ধ্বনিময়। কল্পশি কবিতায় ইন্দ্রিয়ময় স্তম্ভীকৃততা ও কাব্যিক ছন্দোময়, ইন্দ্রিয়ের রূপান্তরীকরণ, ভাষার বিস্তৃত ধ্বনি ও ছবি আমাদের নিয়ত ব্যাকুল করে অতৃপ্তির অনন্ত বেদনায়।

প্যাসের আধুনিকতা সঘর্ষে প্রদর্শন করেছেন অনেকে। অ্যাপোলিটার যে অর্থে এই শতকের প্রথম দিকে আধুনিক, সেই অর্থে প্যাস কখনোই আধুনিক নন, এমনকি এলিঅটের জীবনদর্শনের দিক থেকেও নয়; এবং অ্যাপোলিটারের জয়ের অনিশ্চয়তা ও উদ্ভ্রান্তি, তাঁর জীবনের নিরাশ্রয়তা ও ব্যর্থ প্রেম আর অকাল মৃত্যুর বেদনা প্যাসে নেই। অ্যাপোলিটারের চমক-লাগানো খেয়ালিপনা, আশালীনতা ও খেয়ালখুশির আবিষ্কার প্যাসের কবিতায় অল্পপন্থিত। অ্যাপোলিটার যন্ত্রসভ্যতা থেকে পেয়েছিলেন মোটর গাড়ি অ্যারোপ্লেন ট্রেন, তাঁকে বিশ্বয়ে বিক্ষারিত করে দিয়েছে এগুলি। ‘ফভ্’ ছবির উজ্জলতা, কিউবিষ্ট ছবির ঝাঁকোচারা রূপ, দিয়াখিলেভের ব্যালের ঘৃণি রঙ ও স্বর, পার্নাসীয় কথিগোষ্ঠীর সঙ্গে সুরের্যালিজমের যৌনচেতনার অবচেতনে রঙিন খেয়ালিপনা, ক্যালিগ্রাম নীতির অভিনবত্ব, আর্ভাগার্দদের উদ্ভটত্ব অ্যাপোলিটারের কবিতাকে সম্পূর্ণ সংহত ও একক করে তুলতে বাধা দিয়েছে। পিকাসোর ছবির সঙ্গেই বরং অ্যাপোলিটারের মিল বেশি; কয়ে-বাওয়া ধসে-পড়া জীবনের বিশৃঙ্খলতা ও আশালীনতা উলঙ্গ হয়ে অ্যাপোলিটারের কবিতায় প্রকাশিত। এই রকম ভাঙাচোরা জীবনের আশালীনতার যন্ত্রণা প্যাসের কবিতায় নেই।

তবু প্যাসের কবিতায় ভাষার ধ্বনি, ছন্দের স্বর, চিত্রকল্পের অজানা গান নদীর স্রোতের মতো আমাদের ভালিয়ে নিয়ে যায়; ভালতে ভালতে স্রোতের স্বরের গোপন ধ্বনির মন্ত্র স্তম্ভি, ভাষার অতলে অল্পপ্রদেশে নিভুতে তিনি আলো জালিয়ে দেন, আমাদের মুগ্ধ বিশ্বকে ইন্দ্রিয় চৈতন্তে দীপিত করতে থাকেন অনবরত, ক্রমশ আমরা এগিয়ে যাই, কখনো আমরা এক জায়গায় স্থির হয়ে থাকতে পারি না; বিরোধকে সঙ্গে করে নিরন্তর যাত্রায় সর্বদাই আমরা অজানার দিকে যাত্রি। এই অজানা আবিষ্কার বাইরে ভৌগোলিক দেশের

লীমা বিস্তারে ও অতিক্রমণে, আর ভেতরে র'গ্যাবোর মতো চৈতন্তের অজানা
 প্রদেশে। তাই দেশের সংস্কার ও সীমার বাধা পেরিয়ে যাবার মতো
 আমাদের গৃহায়িত চেতনার নিগূঢ় প্রদেশে ইন্দ্রিয়ের আলো জ্বলে আমরা
 স্থলভূমি থেকে জলভূমিতে এগিয়ে চলেছি, সচেতন মানুষ এমনভাবে মৃত্যু
 পর্যন্ত এগিয়ে যায় এবং তার অনন্ত যাত্রা মৃত্যুকেও ছাড়িয়ে যায় নতুন জীবনের
 আবিষ্কারে। বাইরের কাহিনীর কাঠামোর মধ্যে স্থল ঘটনার উল্লেখ আছে;
 কিন্তু কাহিনীর অন্তরালে সঙ্কেতের ভেতরে সর্বজনীন প্রকৃতিবিজয়ী মানুষের
 অসীম আতি ও আকৃতি তাকে ঘরছাড়া করে। এদিক থেকে হোমারের
 ওদিসি, দাস্তের কস্মেদিয়া ও জয়েসের যুলিসিসের সঙ্গে এর যোগ আছে।
 সুতরাং ছন্দিক থেকে আলো ফেললে প্যার্সের কবিতার রূপ স্পষ্ট হয়ে উঠতে
 পারে। যদিও বিসৃঙ্খতা যে-কোনো প্রতীকী কবিরই ধোয়, কিন্তু মালার্মের
 বিসৃঙ্খতা প্যার্সের কবিতায় নেই; কারণ মালার্মে ইন্দ্রিয়কে আবাবহার্য ও
 নিক্রিয় করে তুলতে চেয়েছেন, তাঁর বিসৃঙ্খতা বরফের মতো শুভ্র ও শীতল,
 কুমারীর মতো অক্ষতযোনি ও অপাপবিদ্ধ, পুরুষের আলিঙ্গনকে সে ভয় করে।
 এই শুভ্র বিসৃঙ্খতা শৃঙ্খতারই নামাস্তর। বোদলেয়ারের অভিজ্ঞতায় শৃঙ্খতা
 বাসা বেধেছিল, (যদিও এই শৃঙ্খতা অস্ত্র প্রকার)। কিন্তু শব্দের মধ্যে ইন্দ্রিয়ের
 শৃঙ্খতার স্পর্শ লাগেনি; মালার্মের শব্দের মধ্যে গাণিতিক বিসৃঙ্খতা
 এনেছেন, কিন্তু বোদলেয়ারের শব্দে সমগ্র ইন্দ্রিয় একসঙ্গে পরস্পরে কথা কয়ে
 ওঠে সংকেতের অরণ্যে। দৃশ্য বস্তুর মধ্যে অদৃশ্য অজানার ইঙ্গিত আভাসে
 সহসা উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে, মিস্টিক রহস্যের কণ্ঠস্বর এখানে নিয়ত ধ্বনিত হয়
 গোপনে; প্রকৃতির প্রতিটি বস্তু পরস্পরে অজানা ধ্বনির ইঙ্গিতে কথা বলে
 আলো অঙ্ককারের ইশারায়, বস্তু ও আত্মা যেন বাসা পাঁটায়, সেই সঙ্গে গন্ধ
 বর্ণ ধ্বনি পরস্পরে প্রতিষেক তৈরি করে। এই ভাবেই প্রকৃতির মধ্যে উপমা
 সাদৃশ্য ইঙ্গিত ও সংকেত লুকিয়ে আছে। বোদলেয়ার চেয়েছিলেন সমগ্র
 ইন্দ্রিয়ের সাগাধে; বস্তুর ভেতরে এই সংকেতময় অজানাকে পেতে। র'গ্যাবো
 চেয়েছিলেন তাঁর সমগ্র সত্তা দিয়ে জীবনের গভীরে ও জগতের ভেতরে সেই
 রহস্যকে মাতালের ইন্দ্রিয় বিপর্যয়ের মাধ্যমে আলোকিত করতে, এই চেষ্টা
 বোদলেয়ারের মধ্যেও আছে; দুজনেরই লক্ষ্য যন্ত্রণা ও পাপবোধে জড় চিত্তকে
 সচেতন করে অজানার প্রতি উন্মুখ হওয়া, উন্মুখ হৃদয় বারবার তাই যাত্রাপথের
 উদাসীন কারায় ছিন্ন পাতার মতো ভেসে যেতে চায়। প্যার্স বোদলেয়ার ও

র'গ্যাবোর কাছ থেকে এই পথিকের যাত্রার আনন্দবেদনা নিষ্ঠুরতার সঙ্গে অজানার অভূতপূর্বজনিত অমৃত পান করেছিলেন। এই যাত্রাপথে তাঁর সহায় হচ্ছে ভেরলেনের ভাবার সংগীতের স্রোতময় কম্পন, বদিও তা গম্ভীর।

কিন্তু যাত্রাপথকে মেনে নিলেও দুজনের থেকে প্যাসের প্রভেদ বিস্তর। রোমান্টিকেরা জগতের কেন্দ্রে এক স্থির বিন্দুর বিস্তৃত আলোয় মুগ্ধ হয়েছেন যেমন, তেমনি স্থির বিন্দু থেকে বিচ্ছুরিত বিচিত্রের রঙে আবেশ ও পুলকে ডরে গেছেন। রবীন্দ্রনাথ 'চিত্রা' কবিতায় এই পরমেরই দুই রূপ প্রকাশ করেছেন এক সঙ্গে, 'জগতের মাঝে কত বিচিত্র তুমি হে তুমি বিচিত্র-রূপিণী।' বিচিত্রের বর্ণ গন্ধ ছন্দ সংগীতে পূর্ণ; আবার এই বিচিত্র রূপই 'অন্তর মাঝে শুধু তুমি একা একাকী তুমি অন্তর রূপিণী।' 'মকুল শান্তি সেখায় বিপুল বিরতি'। বলাবাহুল্য, রোমান্টিকেরা পরমের বিচিত্রের রূপেই অধিকাংশ পাগল, আর প্রতীকী কবির বিচিত্রকে ছেড়ে আত্মার গভীরে পরমের অসীমকে পেতে চেয়েছেন, পৃথিবীর বস্তু ও উপাদান সেখানে প্রতীকের মতো কাজ করে, তাই বিপর্যয় যন্ত্রণা সেখানে অনিবার্য, এবং এই প্রতীকী কবিতাতেও মাঝে মাঝে বিচিত্রের মধ্যে পরম আবির্ভূত হয়েছে মোল মুহূর্তের বিশ্বয়ে; বোদলেয়ারের 'প্রতিষদ্ব' কবিতায় এবং র'গ্যাবোর 'ইলুমিনাশিও' কবিতাগুলো এ রূপ বাক্ত; কিন্তু মালার্মের কবিতায় কোথাও এই রূপ নেই। রোমান্টিকদের আর এক শাখা শুধুই ব্যক্তির বেদনার রঙিন গান গেয়ে থাকে, সেখানে হেগেলের পরমের কোনো স্থান নেই, এই জাতীয় রোমান্টিকতা ফরাশি কাব্যেই বেশি। প্যাসের কবিতায় পরম বা আত্মা বস্তুকে অবলম্বন করে সঙ্কেতিত হয়েছে; বস্তু প্রকৃতি মানুষ দৃশ্যমান জগৎ এ সবের মধ্যেই বিস্তৃত আনন্দ ও পরম আছে; 'ঈশাবাস্তবমিদম'। তাই প্যাসের কবিতা প্রত্যক্ষ বস্তুধর্মী, সংক্ষিপ্ত, কটিন, কিন্তু সঙ্কেতময়। এই নৃত্তে মনে হয়, প্যাসের কবিতায় প্রতীকী কবিতার সঙ্গে রোমান্টিক কবিতার যোগসূত্র রচিত হয়েছে, এই ধারা প্রায় বিচ্ছিন্ন হয়ে গিয়েছিল বোদলেয়ারের পর থেকে।

অবচেতনের আদিমতা শৈশব ও যৌবনকে মহাব্যাপ্ত অসীমের বিপুল মিলনে নিয়ে যায়, সেই আদিমতাই প্যাসের কবিতার মিথ, মনের এই সংশ্লেষণ-ধর্মী ক্রিয়ার সাহায্যে তিনি আদিম জগতে আমাদের নিয়ে গেছেন, যে জগতে বিশালতা ও স্বতন্ত্র অল্পত্বের মুক্ত প্রকাশ আমাদের উদ্বারিত করে;

অভিযান বা যাত্রার মধ্য দিয়ে আমরা পৃথিবীর মাহুস সেই সমষ্টিগত অবচেতনায় জাতিগত স্বতিতে পৌঁছে শৈশবের নিষ্পাপতা স্পর্শ করতে চাই; বিপুল চৈতন্য পেতে চাই; এই বিপুল চৈতন্যই প্যাসের কাছে বিরাট যুগ, যা একালে ছিন্নবিচ্ছিন্ন। এই নিষ্পাপতা এখনো প্রাচ্যে আছে, প্রাচ্য দেশে অশিক্ষিত উপজাতিদের মধ্যে মুক্ত জীবনধারায় আছে; তাই প্রাচ্যের মোঙ্গলীয় প্রকৃতির খর রৌদ্রপ্রখর গোবি মরুভূমি ও তার অসীম ব্যাপ্ত নীল আকাশ, সমস্ত প্রাস্তর জুড়ে নির্জন নীরবতা 'আনাবাসে' বারবার চবির মতো এসেছে; এই কারণে পূজা উৎসব ধর্ম প্রভৃতি যুগের আকিটাইপের অমূল্য নিয়ে আসে। মানব জাতির শৈশবের বিষয় আনন্দে বিক্ষিপ্ত হতে চাই; তাই প্রস্তুত বলেন, শৈশবের অভিজ্ঞতার পূর্ণতাই সাংকেতিক উপায়ে আদিম মাহুসের কাহিনীকে বাক্য হয়েছে এই কাব্য।

হয়তো কাব্যিক অমূল্যতার প্রথম স্তরে প্যাসকে প্রণোদিত করেছে দুটি চেতনা, 'আনাবাস' যখন রচিত হয়, তার কিছুকাল আগে থেকে ফরাশ সাম্রাজ্যবাদ মধ্যপ্রাচ্যে ঔপনিবেশিকতা বিস্তার করেছে প্রবল পরাক্রমে, এই বিজ্ঞতা জাতির আনন্দ উল্লাস ও অনন্ত বিস্তারের কাহিনী 'আনাবাসের' রাজপুত্রের বিজয়ের মধ্যে আভাসিত, এই রাজপুত্রকেও হয়তো প্যাস পেরোঁজলেন আলেকজান্ডারের পারস্ত অভিযানের গৌরবময় ইতিহাসে। আর একটি চেতনাও প্যাসের কাব্যে সক্রিয়; রাজনৈতিক কূটবুদ্ধি তর্ক ও বিচার থেকে তার মন মুক্তি চেয়েছিল ক্রশোর সেই আদিম নিষ্পাপ বহু জীবনের অসীম উপলব্ধিতে। হয়তো এই দুটি চেতনাই প্যাসকে এই কাব্য রচনায় প্রণোদিত করেছে; কিন্তু কাব্যরচনার এই ভিত্তিকে ছাপিয়ে বিশ্ববোধের সামগ্রিকতা মহাকাব্যিক অমূল্যতা নিয়ে আসে। গোবি মরুভূমির সুখদয় প্রকৃতির সঞ্চিত পলিনেসীয় দ্বীপের গ্রীষ্মকালীন ঘাসের সবুজ নেচে ওঠে; সমুদ্রের শব্দ ও ধ্বনি উজ্জীবন মস্তকের মতো সন্মোহিত করে আমাদের। এখানে পূর্ব ও পশ্চিম যন্ত্রের দেশে মিশে গেছে; অতীতের ধ্বংস ও চিরকালীন মানবতা রূপ পায়। আমরা আত্মীয় বা অবচেতনায় ঘোড়ায় চড়ে অনন্ত যাত্রায় দ্বিধিভ্রম করে চলেছি বিপুল চৈতন্যকে পাবো বলে, তেমনি কাহিনীর মধ্যেও দেখি অবারোহী রাজপুত্র তার শৌর্ধবীর্ষে অদম্য কোভুল ও বাসনা নিয়ে আদিম বিশ্বয় ও সৌন্দর্যে নিরন্তর দ্বিধিভ্রম করে চলেছে; এমনভাবে জানে প্রেমে শৌর্ধে সে হয়ে উঠছে, কোভুল কোথাও তাকে ধামতে দিচ্ছে না; নিরন্তর হয়ে-ওঠার মধ্যেই তার

পূর্ণতা ও সার্বিকতা। সম্ভবত প্যার্স এখানে বের্গসের দার্শনিক প্রত্যয়ের দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত; কালের দ্বারা আমাদের চৈতন্য ক্রমাগত হয়ে উঠছে, কর্মের মধ্যে এই চৈতন্যের মুক্তি ও স্বাধীনতা ও বিশ্বস্তির সঙ্গে একাত্মতা, একান্ত নতুনের নিয়ত বিশ্বাস ঘটছে সামনের দিকে, এই নতুনের মধ্যেই 'এদা' ভিত্তাল' বা সৃষ্টিধর্মী বিবর্তন, যে গতিবাদ আকাশের গ্রহনক্ষত্রকে রূপান্তরিত করে, বস্তু ভেঙে গতি বার করে, একদিন নব্বত্তা অস্বাকার করে যাত্রার রাজ্য অধিকার করবে। এ দুটি স্তরকেই প্যার্স এখানে মিলিয়ে নিয়েছেন।

এই দুই স্তর কাহিনী ও অবচেতনায় শুধু নয়; লিরিক ও মহাকাব্য এখানে মিলে গেছে, যেমন মিলিয়েছেন উনগারেরিও ও মন্তালে; নিধাসময় কাহিনী হিসাবে যখন পাড় তখন 'আনাবাসিসের' নায়ক যে-কোনো রাজপুত্র, অতীতে প্রাচ্য দেশে অভিযান করেছে সে, আদিম যুগ থেকে ব্রোঞ্জ ও ইস্পাতের যুগে তার পরামর্শ, তাই পাথর সীসা ইস্পাত ব্রোঞ্জ স্থির শক্ত কঠিন বস্তু বাতাস ও অদৃশ্য শক্তির মধ্যে রূপ পাচ্ছে; এই রাজপুত্রের সঙ্গে আছে একজন নাবিক ও একটি নারী চরিত্র। রাজপুত্র বাবার পথিক যোদ্ধা, এই রাজপুত্রই স্বয়ং কবি, আইন'নর্মাতা, নগরপ্রতিষ্ঠাতা ও বিজ্ঞতা; জীবনকে স্বাকার করে শুভ যেন নিয়ে ক্ষয়ের অনন্ত ও অতল প্রদেশকে জয় করে চলেছে সে অনবরত; সেখানে নির্দিষ্ট দেশ ও কাল নেই। এখানেই এডিস ও ইনিসের সঙ্গে আধুনিক যুলিসিস মিলে যাচ্ছে। হঠাৎ তাৎপরের ক্ষীণসূত্রে জেনোফোনের 'আনাবাসিসের' সঙ্গে মিলে এই জায়গায়; কুরুস্ সিংহাসনে বসেছেন তাঁর ভাই আর্ভাক্সাগাজেসের কাছ থেকে রাজ্য পেয়ে, তারপর মৃত্যু হলে তাঁর, মৃত্যুর পরই গ্রীক অভিযানের শুরু। এখানে রাজ্যজয় গ্রীক অভিযানের শেষ কথা নয়, হুঃখ ও কষ্টের মধ্য দিয়ে অনন্ত যাত্রাই তার লক্ষ্য। এডিস বা জেনোফোনের 'আনাবাসিসে' পথিকের অনন্ত যাত্রা প্রতীকিত হয় নি; বস্তু-ঘটনা-দৃশ্য প্রত্যক্ষ, এবং অলৌকিক রহস্য ও মাথায় বিস্তৃত ও সার্বভৌমিক; প্যার্সের কবিতায় কাহিনীর নিধাসের সঙ্গে চলমান ছবির স্রোত ও প্রতীক সংগীতের সুরে একই সঙ্গে অভিযানের মতো এগিয়েছে। এই বিরোধী চিত্রকল্পের স্রোত যখন ক্ষয়ের স্বতির ভেতর দিয়ে সামগ্রিকতা পায়, তখনই এই কাব্যের আধুনিক টেকনিক সম্বন্ধে আমরা সচেতন হই। উপমা, সংগীত, ছবি ইন্দ্রিয় রূপান্তর ভাবার সামঞ্জস্য ও ইম্প্রেশনধর্মিতা, কাহিনী লিরিক মহাকাব্য, চৈতন্য অবচেতনের মিলনে

সামগ্রিক বোধের তীক্ষ্ণতার মধ্যোই প্যাসের আধুনিকতা, এই টেকনিক বা কাব্যের উপাদানই পুরনো বিষয়কে গুণগতভাবে পরিবর্তন করেছে এবং আধুনিক করে তুলেছেন তাকে। আমাদের অন্ত্রকে আলোকিত করে রূপান্তরের মাধ্যমে সম্ভাব্য উদ্ভাসিত করতে চেয়েছেন প্যাস। ‘আনাবাস’ শুরু শেষ হয়েছে গান দিয়ে, প্রথমে গানের পর কাহিনী বা অনন্ত যাত্রার প্রতীকিত স্বৰ্ণময় বর্ণনা, এবং এর প্রত্যেকটি অংশে ক্রমপারস্পর্য ও অগ্রগতি লক্ষ্য করা যায়। ব্রোঞ্জ পাতার নীচে অশ্ব শাবকের জন্ম, প্রকৃতি ও প্রাণের শক্তি ও বেজ একই সঙ্গে প্যাসের কাছে গ্রহণীয়। পরবর্তী বাক্যে অশ্বশাবক বড়ো হয়ে উঠেছে, তারই পিঠে চড়ে আগন্তুক এসেছে অভিজ্ঞতার তিক্ত ফল নিয়ে; কিন্তু কঠে অজিত অভিজ্ঞতায় অগ্র প্রদেশের সংবাদ কোড়হল জাগাচ্ছে; তার পরই কবি আহ্বান করছেন বিশ্বের বিস্তৃত সম্রাটকে কল্পা বলে; যথার সূর্যস্নান সত্যার মতন, আগন্তুক মৃত্যুকেও বশীভূত করেছে। এই আগন্তুক শুধু সংবাদ নয়, হাসি ও আনন্দ এবং সম্ভাবনা এনেছিল। আগন্তুকের সঙ্গে যাত্রাপথে কবিও চলেছেন এবার, বিভিন্ন প্রদেশের বাতাস অঙ্কুর করছেন তিনি, নতুন দেশ জয়ের আনন্দ তাঁকে পেয়ে বসেছে; আবার বিস্তৃত আশ্রকে আহ্বান করেছেন তিনি। বিস্তৃত আশ্রার অনন্ত সম্ভাবনার সঙ্গে সীমিত মানুষের সংকীর্ণতার ব্যথা প্রকাশ পাচ্ছে। তাই হয়তো খতীতে আগন্তুক আগন্তুকের স্মৃতির কথা পুনরাবৃত্তির মধ্য দিয়ে বাক্য। এর পরই বিরোধী চিত্রকল্প ও ছবি, যা দাম্প ও এলিঅটকে একই সঙ্গে অরণ করায়, আগুন ও গোলাপ, বজ্র ও বাঁশি গানের উপহার এগুলির সহাবস্থানের মধ্যোই পরিপূর্ণ জীবন, এদের গ্রহণ করলে মানুষের গতিপথ সহজ হয়, আগন্তুক এগুলিকে নিয়ে অনন্তযাত্রায় চলেছে। আবার তাঁর কাজিত বিস্তৃত সম্রাটকে আহ্বান জানাচ্ছেন কবি, অভিবাদন জানাচ্ছেন তাকে, নতুন করে পেয়ে হয়ে উঠবার জেজ। ‘আনাবাসের’ সমস্ত কাহিনী এখানেই বিবৃত।

প্রকৃতি, প্রাণিজগৎ, আগন্তুক, বিস্তৃত চৈতন্য একসঙ্গে চলমান ছবির মতো এসেছে এবং মিলে গেছে পরস্পরে, তারপর বিরোধী ছবি আমাদের মনকে সচকিত করে ও পূর্ণ করে তোলে। দৃষ্টি-ইন্দ্রিয়কে প্যাস চোখের সামনে তুলে ধরেন, সবুজ পাতা সূর্যের তাপে কঠিন ও ব্রোঞ্জের বড় ধারণ করেছে, ছবির এই স্থির কঠিনতা প্যাসের ‘বাতাস’ কাব্যে সর্বত্র। প্রতিটি বাক্যের মধ্যে কাহিনী ও মনের অগ্রগতি ধরা পড়েছে, সব বাক্য শেষও হয় না।

কাহিনীর খারার সঙ্গে নিজের মনের ভেতরে সত্তার কাছে প্রদত্ত তোলেন ।
 ডানার বিশ্রুততার পানক আনন্দ উপভোগ করছে, ছবির মধ্যে স্পষ্ট রূপ ও
 গতি একই সঙ্গে ; পাখির ডানার অনন্ত যাত্রার ইঙ্গিত, আর পালকের আনন্দে
 স্তম্ভসেপ একই সঙ্গে মূল কাহিনীকে বাস্তব করছে । আগন্তুক ও যাত্রার সঙ্গে
 পাখির ডানার বিশ্রুততা ও পালকের আনন্দ এক সঙ্গে গ্রথিত, গতিবান ছবির
 উজ্জলতা এই চিত্রকল্পে স্পষ্ট । মূল কবিতার ধ্বনির সংগীত এই ছবিকে
 আরো স্পষ্ট করে (la plume savante au scandale de l'aile !)

এর পরেই দুই স্তরের কাহিনী শুরু হয়েছে : ১. নগর প্রতিষ্ঠা করবার
 জন্তে শহরের প্রান্তে যোদ্ধা উপস্থিত । সমুদ্র, ভূগর্ভীন পৃথিবী, নিকলুম
 আকাশের নীচে নামহীন সূর্যের মধ্যে মাহুঘের নিহিত শক্তি নিয়ে অসীম
 যাত্রা ; জনশূন্য বাজারে আশ্রয় নিশ্চয় বাণিজ্য । ২. শহরের পরিকল্পনা ও
 সীমানা নির্ধারিত । সীমানা নির্ধারিত হবার পর সূর্য লবণ ও তৃষ্ণা নিয়ে
 নারীর জন্তে কামনাময় প্যাশন জাগছে যোদ্ধার হৃদয়ে ; রানীর ও তার
 কণ্ঠার পোশাক মাড়িয়ে চলেছে বিজ্ঞতা ; খোসা-ছাড়ানো ফলের মতো
 পুষ্টি লাভ করছে সে ; জনশূন্য বাজারের পর বাস্তব দেশ জেগে উঠছে ;
 বাস্তব দেশের মধ্যে মহত্বম নীরবতা । ৩. চতুর্দিকে শস্তপূর্ণ পৃথিবী থেকে
 স্তম্ভধর গন্ধ উঠছে, রমণীর চিংকারের মতো নদী বয়ে যায় সামনে, মৃত্যুকে
 পেছনে ফেলে রোগমুক্ত হয়ে ভেড়ার চামড়ার মতো অতীব স্নন্দর পৃথিবীর
 অধেষণে মাহুঘের চিরস্থান যাত্রা একমাত্র কাম্য ; একথাই ভবিষ্যৎ ব্রহ্ম
 বলেছেন ; এই তৃষ্ণার পূর্ণতা চাই । ৪. শহর প্রতিষ্ঠিত হয়েছে, চারদিকে
 পাথর ও বোজ, প্রথম সূর্যের নগ্ন আগুন চতুর্দিকে বিস্তৃত, শহরের নিবিড় দৃশ্য
 ও মাহুঘের বিচিত্র বর্ণনা ; প্রতিষ্ঠা-উৎসবে মিলনের আনন্দ । ৫. শহর
 প্রতিষ্ঠার পরই নতুন দেশে যাবার জন্তে আকাজকা ; পুরনো শহরের কুতূহলের
 বস্ততার চিংকার আগুন হয়ে জলছে ; তাই মুক্তি চাই । শব্দের রাজ্যের
 জলে চোখ স্নান করবার জন্তে উন্মূখ ; নক্ষত্রগ্রহে অধারোহী সৈন্যদল যাত্রা
 করছে তাকে অগ্রগাস্তে নিয়ে যাবার জন্তে । ৬. এই প্রতিষ্ঠিত বাক্য
 কিছুকালের জন্তে শান্তি, বাতাস আশ্রয় পেয়েছে, গৃহে গৃহে জীবনের প্রাচুর্য
 ও শোভা । স্বাধীনতার পরিচালিকাদের নিয়ে ভাগ্য ও প্রতিষ্ঠা । ৭. নতুন
 অভিযানের উদ্ভাটনা জাগছে ; সমস্ত ঘাসের পৃথিবী যেমন পুরনো খড় থেকে
 আলো নেয়, নির্জন বৃক্ষের সবুজ থেকে আকাশ যেমন রস টেনে নেয়, তেমনি

বাশের মতো রস টেনে জীবনের বিন্দুয়ে আবার ব্যাপ্ত হতে চাইছেন।
 ঘোড়ার হৃগছে অর্থাৎ গতির জন্তে আত্মা অঙ্ককারাচ্ছন্ন; ঘোড়ার মুখের
 ওপর পাখির ছায়া গতির চকলতাকে ছোঁতিত করে, এই গতিই শেষ পর্যন্ত
 নীরবতার দিকে ওঠে। (এখানে রোমান্টিক ও প্রতীকী কবিতা মিলে গেল
 একসঙ্গে) ৮. বেগবান জলোচ্ছ্বাসের মতো সঙ্গীতা এগিয়ে যাচ্ছে বালির
 ওপর দিয়ে : শুক বৃক্ষ, দুর্ভিক্ষগ্রস্ত অশনি, এগুলি ছাড়িয়ে তুণে গুল্মে আচ্ছাদিত
 দেশ আবিষ্কারে উন্মুখ; ভারতীয় রসালো ফলের বীজ উন্মাদিনী শক্তি পেতে
 চায়। ৯. তরুণী ভূমির হৃগছির জন্তে ঘোড়া এসে পৌঁছেছেন। তরুণী প্রকৃতির
 মতোই নারীর দেহে কালো আঙুরের গর্জে-৬ঠা: উদ্বেজনীর তেজ ঢুকিয়ে
 দিয়েছে রাজপুত্র; নারীর গর্ভে আনন্দ গড়ে তুলেছেন কবি। স্বপ্নের ভেতরে
 পাতার আনন্দের মতো নতুন দেশের আশীর্বাদ নেমে এসেছে, আলোর সব
 খোলা; যৌন আবেগের সঙ্গে পৃথিবীর উপলব্ধি ঘটছে এই নতুন দেশে।
 ১০. রাজপুত্র এই নতুন দেশে অভিযুক্ত ও অভিনন্দিত; চারদিকে জীবন্ত
 বস্তু; মৃত্যু জীবনে রূপান্তরিত, জীবনের আনন্দের উৎসব ও অচলান, মরা
 ভায়গায় বর্নার আবিষ্কার, এমনি করে বিস্তৃত চৈতন্ত্রে এসে পৌঁছেছে
 রাজপুত্র। এই অংশে স্থানের ও মাত্রার বিচিত্রতা ও বিশালতা মহাকাব্যের
 পূর্ণতা গড়ে তুলেছে। এতো বিচিত্র মাত্রার ছবি কল্পনাও আনা যায় না;
 সেই সঙ্গে সর্বজনীন আইন, নিয়মনীতি কাজ করছে; স্থলভাগ অধিকৃত
 হবার পর এখন নৌযাত্রায় ঘোড়া উৎসুক। এমনিভাবে আদিম পৃথিবীর
 সভ্যতার সঙ্গে পাথর ইম্পাত ও ব্রোঞ্জের সভ্যতা, যে সভ্যতার গতি হলো
 ঘোড়া, ঘোড়ার গতির সভ্যতার সঙ্গে জলের গতির আধুনিকতা মিশে গেছে।
 আধুনিক মন আত্মার নারকীয় দংশনে যেমন যন্ত্রণাদিষ্ট, তেমনি বিস্তৃত
 চৈতন্ত্রে সে নিত্য উৎসুক ও গতিমুগ্ধ; এই গতিমুগ্ধ বিস্তৃত চৈতন্ত্রকেই স্বতির
 ও ইম্প্রেশনে, সংহত ও লাকানো ভঙ্গিতে, অদ্ভুত ছবির সাহায্যে প্যার্স প্রকাশ
 করেছেন 'আনাবাসে'। হয়তো এই কারণেই এলিঅট প্রবন্ধ হয়েছে এই
 কাব্য অনুবাদ করতে। বাতাস, সমুদ্র, লবণ, ঝড়, আকাশ, সূর্য, বিস্তৃত ভূমি,
 এই সব শব্দ প্যার্সের কাব্যে বার বার এসেছে; পৃথিবীর আদিমতম শক্তির
 তেজ এসব বস্তুর মধ্যে লুকিয়ে আছে, এগুলিকে উদ্বোধন করে সেই শক্তিকেই
 প্যার্স পুনরায় আমাদের কাছে কিরিয়ে দিতে চান; কেননা এই আদি ও
 আদিম নিষ্পাপ শক্তি থেকে বহুলভ্যতার আজ আমরা বহুদূরে বিচ্ছিন্ন।

শেষ গানে মৃতকে অতিক্রম করে অনন্ত মহাদেশে বাবার মহৎ মাধুর্য বরণ করে নিয়েছেন তিনি। ঘুঘুশাখির গাছের নীচে ঘোড়া খেমে আছে, বিসৃদ্ধ সংগীত তিনি বাজালেন বাঁশিতে; সংশয় ও আশা জাগছে, বে অলে তিনি যাত্রা শুরু করবেন, সেই নদীর দুই তীর কি বিশ্বাস ভাঙবে? এই সংশয় পরের বাক্যে মরে যাচ্ছে; সকালে সজীব পাতার গৌরবের রূপ; লবুজ পাতার আনন্দেই যাবেন তিনি। তাই ফরাশি রোমান্টিক কাব্যের বিবাদ নেই, সকালের আগে উঠে পুরনো গাছের সঙ্গে মিলনে প্রাজ্ঞ বিদ্যায়ে তিনি যাত্রা করবেন, তাঁর চিবুক শেষ বিদাঘী তারায় স্তম্ভ, দ্রুত চকল আকাশে তিনি বিসৃদ্ধ বিরাট জিনিস দেখেন, এই বিসৃদ্ধ জিনিস আনন্দ উন্মোচিত করে। বিদাঘী তারায় চিবুক রেখে আকাশে বিসৃদ্ধ জিনিস দেখার মধ্যে বিশালতা ও উদ্ভারন একসঙ্গে প্রকাশ পাচ্ছে। এই উন্মোচিত আনন্দেই মৃতের জীবনে শাস্তি আনবে; সহধর্মী কবিদের কাছে মহৎ সৌন্দর্যের গান ধনিত হবে, হয়তো এই গানের কথা কেউ কেউ জানে। এই বিসৃদ্ধ আনন্দের সংগীতই প্যার্স আমাদের শুনিয়েছেন এই কাব্যে।

পাবলো নেরুদা

‘আমরা যার ধোঁজ করছি সেটাই কবিতা হোক ; হয়তো বাধা ব্যবহারে জীর্ণ, যেমন এ্যালিভে, ঘামে ও ধোঁয়ায় ভেজা, লিলি ও পেচ্ছাবের গন্ধ, ব্যবসার মধ্যে আমাদের চারিদিকে বিক্ষিপ্তভাবে ছড়িয়ে ছিটিয়ে পড়া, যেভাবে আমরা আইনের ভেতরে কিংবা আইনের বাইরে বাস করছি।

অবিশুদ্ধ কবিতা হলো আমাদের পরিহিত পোশাকের মত অথবা শরীরের মতো ; ঝোলের দাগে চিহ্নিত, আমাদের লজ্জাজনক ব্যবহারে বিনষ্ট, আমাদের ত্রিবলী, জাগরণ ও স্বপ্ন, পথবেক্ষণ ও ভবিষ্যদ্বাণী, ভালোবাসা ও ঘৃণার ঘোষণা, রাখালিয়া কবিতা ও পুণ্ড, মুখোমুখি সাক্ষাতের শব্দ, রাজনৈতিক আত্মগতা, অস্বীকার ও সন্দেহ, স্বীকৃতি ও স্বল্পণা।

প্রেমের কবিতার পবিত্র নিয়ম, স্পর্শ, গন্ধ দৃশ্য খাদ্য শ্রবণের আদেশ, ভ্রাতৃদের জন্তে প্যাশন, যৌন আকাঙ্ক্ষা, সমুদ্র স্তনন, ইচ্ছা ভরে ত্যাগ করেছে এবং কিছুই গ্রহণ করেছে না, প্রেমের পক্ষে বস্তুর গভীর অন্তর্ভেদ, বিশুদ্ধ কবিতা পায়রার নখের দ্বারা বিনষ্ট, বরফে ও দীপ্তে চিহ্নিত, হয়তো আমাদের ব্যবহারে ও ঘামের ফোঁটার সুলভভাবে দংশিত। বিশ্রামহীনভাবে বাস্তবত্ব যতোক্ষণ না বেজে চলেছে, যতোক্ষণ না এই বাস্তবত্ব আমাদের এর সাক্ষ্যদায়ী বাহ্যরূপ সৃষ্টি করেছে, এবং বন কণ্টকতম লালিত্য দেখাচ্ছে, যে লালিত্য যন্ত্রের গর্বে রূপ পেয়েছে। ফুল, জল এবং গমের শীষ একটি মূল্যবান সামগ্র্য পারম্পরিকভাবে সৃষ্টি করেছে, স্পর্শানুভূতির লোভনীয় আবেদন।’

বলা বাহুল্য, ‘অবিশুদ্ধ কবিতা’র ঘোষণাপত্রে বস্তুজগৎ ও কবিতার সম্পর্ক বারংবার প্রকাশ পেয়েছে, যেখানে লিলি ও পেচ্ছাবের গন্ধ একসঙ্গে মিশে গেছে, এই বিরোধ ও সমন্বয় ফরাশি কবিতায় বোদ্লেয়ার থেকে শুরু, কিন্তু বোদ্লেয়ার যা অসুভব ও প্রকাশ করেছিলেন পরবর্তীকালে, বিশুদ্ধ কবিতায় তা হারিয়ে গেছে। ভালোরিকে যদি বিশুদ্ধ কবিতায় প্রধানতম ও সার্থক প্রবক্তা গণ্য করি, তাহলে দেখতে পাবো তাঁর কবিতার বস্তু আমাদের বাস্তব ভগৎ থেকে উধাও হয়ে যাচ্ছে, যে বস্তুগুলি দেখছি এবং অসুভব করছি এগুলির বস্তুগততা আমাদের কিছুই বিচলিত করে না, বস্তুর সাহায্যে আমরা

সঙ্গেতে দুলভে থাকি, এবং এই সঙ্কেতের মধ্যে তাঁর দার্শনিক চিন্তা ও অহুত্বিত
 কিভাবে সক্রিয় তাকেই লক্ষ্য করি, আসলে বস্তুর চেয়ে কবির মন সঙ্কেতিত
 বস্তুর মধ্যে প্রকাশিত। বাহু জগতে ভালেরিও হত্যা ও চুখন একসঙ্গে দেখতে
 পেয়েছেন (La caresse et le meurtre hes'itent dans leurs mains)
 জনতার মধ্যে, কিন্তু এগুলি তাঁর লক্ষ্য নয়, বরং এদের হাত থেকে মুক্তি পাবার
 জগ্গে তাঁর নাসিলাস উদ্বিগ্ন; কারণ এরা জলে নির্জনতাকে তাদের সৃষ্টির
 উপস্থিতি নিয়ে বিনষ্ট করেছে, সেই বিস্তৃত নির্জন জলের গভীরে নাসিলাস
 একাকী থাকতে চায়, তাই তাঁর অহুত্বিতে একথা প্রকাশ পায় যে জনতার
 উন্নত নির্জনতা হেড়ার মতো নির্জনতাকে মাহুযিত করেছে এবং প্রতারণিত
 করেছে। (Leur folle solitude, a' le gal du sommeil/peuple et
 trompe l'absence) এই যে স্বপ্ন, এই স্বপ্ন থেকে ভালেরি কখনো মুক্ত
 হতে পারেন নি। বিস্তৃত চিন্তা কবিতার ক্ষেত্রে এলে নষ্ট হয়, অথচ বিস্তৃত চিন্তা
 বা প্রণয় নির্জনতাই কাজিফ, কিন্তু দুয়ের সংস্পর্শে কোনোটাই স্থির থাকে
 না; কারণ মাহুয হতোই নাসিলাসের মতো জলের দিকে প্রস্রাব ও নির্জনতার
 জগ্গে স্থির থাকিয়ে থাকুক, জগ্গে বাতাসের চেউ উঠবেই এবং সেই সঙ্গে শান্ত
 নির্জনতা নষ্ট হচ্ছে। মালার্মের 'রাঙ্কইাম' কবিতার স্বপ্ন এবং পরমণ্ড কবিতার
 শব্দের স্বপ্নেই সংস্পর্শের জগ্গে ও দর্শনেঞ্জিরের সাহায্যে এখানে সুন্দরতরভাবে প্রকাশ
 পেয়েছে, যদিও মালার্মের চেয়ে স্বপ্ন এখানে মারাত্মক।

ভালেরির এই মনোভাব আরো সুন্দর লক্ষ্য করা যায় 'পা' কবিতাটির
 মধ্যে। তাঁর 'পা' কবিতাটির মধ্যে প্রেম ও কবিতার প্রেরণা দুইই প্রকাশ
 পেয়েছে। পা কবির কাছে নীরবতার শিশুসন্ধান, পবিত্রভাবে ও ধীরে স্থাপিত
 হয়, এই পা নিঃশব্দে ও বরফের মতো কবির উদ্ভাস্ত শয্যাপ্রান্তে যাচ্ছে, এবং
 কবিকর্মকে সক্রিয় করেছে, এই কবিতা সৃষ্টির ব্যাপারে এত মধুর যে মনে হয় এ
 হচ্ছে আবার হচ্ছে না অর্থাৎ সন্তা মুক্ত আবার মুক্ত নয়। সুতরাং ভালেরি
 কবিতার প্রেরণা নীরবতার মধ্যে আসতে পেয়েছেন এবং বস্তুজগৎকে নীরবতার
 দিকে এগিয়ে নিয়ে গেছেন; এমনভাবে জগৎ ও চিন্তার মধ্যে এই নীরবতার
 পদযাত্রার জগ্গে ভালেরি সর্বদা শশব্যস্ত। নীরবতা এলে এবং নীরবতার মধ্যে
 গেলেই তাঁর কাব্যচর্চা তৃপ্তি পায়। কিন্তু বস্তুজগতে তা হতে পারে না বলেই
 দুই বৈপরীত্যে তাঁর চিন্তে স্বপ্ন বাধে, এবং এই স্বপ্ন অনেকটা প্রোটের মতো,
 'আঙনের শিখায় তৈরি হে ছায়ার রাজা' (O roi des ombres fait de

flammes !) আঙনের শিখা পরম, তার থেকে ছায়া অর্থাৎ বস্তুজগৎ, তাতেই সমস্ত কিছু ছেয়ে আছে, মন আকর্ষণ করছে এবং ভোলাচ্ছে, কিন্তু এতো পরম নয়, তাই বস্তু।

এই রকম আধ্যাত্মিক বস্তু থেকে নেকদার কবিতা গড়ে ওঠেনি। যদিও তার করতে বাধা নেই ভালেরির এই আধ্যাত্মিক অসুস্থতির বড়িন কবিতা আমাদের চৈতন্তের গভীর তরে দৃশ্যজাত বেদনা তৈরি করে ও মথিত করে, আনন্দ দেয়। কিন্তু অস্ত্রের কাছে এই বিস্ময় কবিতা পাণ্ডুর হয়ে গেছে, হয়ে গেছে বলেই বস্তুজগতের প্রতি মনোভাব গভীরতর হয়েছে, হয়তো এই প্রতিক্রিয়াতেই অবিস্ময় কবিতার জন্ম। রিল্কে বা ভালেরির দৃশ্য পরম ও বাস্তবতার সঙ্গে ; আর নেকদার দৃশ্য বস্তু জগতের মধ্যে, বস্তুজগতে মাত্রবের পূর্ণতা পেতে হলে এই বিরোধে সমন্বয় করে এগোতে হবে, তাই লিলি ও পেচ্ছাব একসঙ্গে মেশে। নেকদা যতোক্ষণ পর্যন্ত এই বিরোধকে স্বীকার করেছেন, ততোক্ষণট তার কবিতা সার্থক, এবং যেখানে একমুণীন হয়েছেন, বস্তুবো উচ্চকিত হয়েছেন, সেখানে তার কবিতা আমাদের ভাবনা না, মাত্রা না, কোনোদিকে নিয়ে যায় না।

নেকদার কবিতার বিভিন্ন স্তর আছে, ১৯২৫—৪১ এর মধ্যে Residencia en la tierra (পৃথিবীতে বাসস্থান) ১৯২৫—৩১ এর প্রথম ভাগ, ১৯৩১—১৯৪৫ এর দ্বিতীয় ভাগ, ১৯৫০ এ Canto General (সাধারণ সংগীত) ১৯৫৪—৫৭এ Odas elementales (আদিমপ্রথম ওড) ১৯৫৯ এ Navegaciones Y Regresos (ভ্রমণ ও গৃহে ফেরা) ১৯৮৮ সালে Estravagario (খেয়ালখুশির বই) ১৯৬০ সালে Cien sonetos de amor (একশটি প্রেমের কবিতা)

তার কবিতাতি মূলত 'সাধারণ সংগীতে'র মধ্যেই বিদ্যুত, কিন্তু এর বিবর্তন আছে। তিনি যখন সাহিত্যের ক্ষেত্রে এলেন, পৃথিবীতে তখন একউর্বজম, ফিউচারিজম, দাণাইজম, আন্টাইজিম ক্রিয়েশনিজম ও সুবেরমালিজমের জয় জয়কার। দ্বিতীয়ত, পাশ্চাত্য কাব্য আদর্শ ও বিশ্ব যুদ্ধের পর ধূলিসাৎ হয়ে যাচ্ছে, প্যারিস বালিন আমেরিকার সংস্কৃতি দক্ষিণ আমেরিকায় নতুন কোনো প্রেরণা জোগাতে পারছেন না, কারণ সকলের মধ্যেই পররাষ্ট্র আগ্রাসী মনোভাব প্রকট। তৃতীয়ত, সেই কারণেই বাইরের প্রভাব প্রতিপত্তি বর্জন করে নিজের দেশের প্রকৃতি মাহু ইতিহাস সংস্কৃতি ও ঐতিহ্যের দিকে মুখ তিনি ঘোরাতে

বাধা হলেন। এবং এই মনোভাব নেকদার পূর্ববর্তী কবি কবেন দারিও-র মধ্যে পাওয়া যায় না, তিনিও আধুনিকতার একজন স্বত্বিক, স্থল রোমাণ্টিকতার মধ্যে আদর্শায়িত ও সর্বজননীন শিল্পকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন, গ্রীক ও ল্যাটিন জগৎকে পুনরুজ্জীবিত করতে চেয়েছেন, ভাষায় ছন্দে চিত্রকর্মে টেকনিকের বিস্তৃততার পরিপূর্ণতা আনতে চেয়েছেন, এই পর্বের মধ্যে কবির ব্যক্তিগত কচি প্রকাশিত। কিন্তু এ সবই বাস্তবতা থেকে অপস্থত, প্রাত্যহিক জীবনের স্পর্শ এর মধ্যে নেই, অথবা সৌন্দর্যের জন্তে কামনা ও রক্ত মাংসের অবরোধকে তীব্রতর করে তার অর্থ নিকাশন করবার চেষ্টা করা হয়েছে, নশ্বরতা ও জীবনের অর্থ সন্ধান করা হয়েছে। ১৯২০ সালের নেকদা যখন এলেন তখন আধুনিকতার এই জগৎ দূরে সরে গিয়ে প্রাত্যহিক জীবনবোধ স্পষ্টতর হচ্ছে। মার্কিনী সাহিত্য হুইটম্যানের মধ্যে যে রূপ পায় সাহিত্য হিসাবে এর মূল্য কম, এবং পো-কেই সার্থক শিল্পী হিসেবে গণ্য করা যায়। আধুনিক যুগে পাউণ্ড কথ্য ভাষা নির্দেশাত্মক বাক্য, ইউরোপ ও আমেরিকায় বিভিন্ন ভাষা ব্যবহার করে একটা সামগ্রিকতা আনতে চাইলেও জীবনের সঙ্গে তাঁর যোগ কম; সাহিত্যিক আদর্শই তাঁর কাম্য, স্টিভেন্সের ক্ষেত্রেও সেই একই কথা বলা যায়, যদিও তিনি আধ্যাত্মিক উপায়ে সত্যের গভীরে পৌঁছতে চেয়েছেন। এবং এলিঅটকে মার্কিন কবি বলা যায় না। সুতরাং মার্কিনী সাহিত্যেও নেকদার কবিতা নূতন ভাবনা এনেছে। এই ভাবনার স্বলে একদিকে যেমন মাটি প্রকৃতি জীবন ও বংশ, অল্পদিকে ভাষার মধ্য দিয়ে স্পেনের ঐতিহ্য—তার সাহিত্য রীতি ও প্রেরণা এসেছে। সুতরাং আমেরিকা ও স্পেন এক সঙ্গে মিশেছে, সেই সঙ্গে বিংশ শতাব্দীর জীবনবোধ।

রোমাণ্টিকতা থেকে ব্যক্তির স্বাধীনতা ও মুক্তি আধুনিক রূপ ও আধুনিকতার স্বরূপ নিয়ে এসেছে কাব্যে। প্রেটোর মতোই ভাবতেন এঁরা, সময় হচ্ছে শাখতের চলমান চিত্রকর্ম। ব্যক্তির স্বপ্নে জগতের প্রতিভাশ পড়ে, জগৎ রূপান্তরিত হয়, স্বপ্নে রূপান্তরিত জগৎই কাব্যের ভাষায় বাক্য। তারপর মাঝে মাঝে এই জগৎ হারিয়ে যায়, ব্যক্তির একান্ত ইচ্ছা ও বাসনা জগদাত্ম্যে গিয়ে পৌঁছয়; জগৎ ও জীবনের সংঘর্ষে উঠে-আসা লম্বয় আর আমরা দেখতে পাই না। রোমাণ্টিক ও প্রাতীকী কবিতায় এই ব্যক্তির স্বরূপই লক্ষ্য করি আমরা। এই ব্যক্তির সঙ্গেও তার বাসনার বিরোধ আছে। হেগেলের দর্শনে চিন্তার আবির্ভাব হয় প্রথমে; এই চিন্তা বস্তু বা

প্রকৃতির মধ্যে আসে, প্রকৃতি থেকে সে বাত্মা করে পরমে। চিন্তা বা মন থেকেই প্রকৃতির জন্ম। মানুষের চিন্তা তার ক্রিয়ার প্রকাশ পায়, মানুষের ক্রিয়ার মধ্যেই ইতিহাস, এই চিন্তার মধ্যে মন কাজ করে। এই মনের দুটি রূপ, এর একটি নিজের ভেতর থেকে উদ্ভূত হয় এবং জগতে বাস করে, অন্য রূপটি জগতের বাইরে অবজ্ঞাতাবী ব্যাপারকে ধারণা করতে পারে। হেগেল-প্রভাবিত রোমান্টিক ও প্রতীকী কবিতার মনের দুই লীলাই বাস্তব।

বের্গস'র কাছে ইতিহাসের বোধ নেই, আছে কালের বোধ; এই কালের বোধ নিহিত আছে ব্যক্তির চৈতন্যে; পরিবর্তন নয়, অগ্রগতিই তার লক্ষ্য; এই কালের বোধের মধ্যে তিনটি কালই অবিচ্ছেদ্যভাবে বিদ্যুত; অতীতের সঙ্গে বর্তমানের, বর্তমানের সঙ্গে অতীতের যোগেই এই বোধ নিরন্তর হয়ে উঠছে, নতুনের নিরন্তর বিস্তার ঘটছে, এই হয়ে-ওঠাই হলো সময়, এই সময়ই আমাদের স্বাধীনতা এনে দেয়; এমনভাবে জগৎকে ও সময়কে ব্যক্তি উপভোগ করে যা হয়ে ওঠে তার মানসিক জগতে; এখানে বস্তু জগৎ ও বুদ্ধি থাকলেও তার কোনো স্বতন্ত্র রূপ নেই, সংবেদন ও ইম্প্রেশনের মধ্য দিয়ে সে শুধু উপভোগ করে, বেড়ে ওঠে, হয়ে ওঠে, সবে সবে যায়, অনন্ত যাত্রায় পথ চলে, এই অনন্ত যাত্রায় ভগবান ব্যক্তির সঙ্গে একাত্ম। জগদতীতের দিকে রহস্য উকি দিলেও তার স্বরূপ জানিনা। দেহের কেন্দ্রে ব্যক্তির ক্ষয়ই অনন্ত সত্তাবনা, বস্তু ভেদে গতিতে রূপান্তরিত।

ক্রোচের কাছে শিল্প আর ইতিহাস এক, ইন্দ্রিয়জনিত আনন্দ নয়, রূপ গঠন ও উপভোগের আনন্দ নয়, বা প্রাকৃতিক ঘটনার প্রকাশ করে না শিল্প। শিল্প হচ্ছে ব্যক্তিত্বের স্বজ্ঞাজনিত দৃষ্টি। ইমোশনের ক্রিয়া নয় শিল্প, শিল্প হচ্ছে শিল্পীর জ্ঞান। এই অর্থে ইতিহাসও ব্যক্তির স্বজ্ঞা ও ব্যক্তিত্বের প্রকাশ। পরবর্তীকালে এই স্বজ্ঞার সঙ্গে সর্বজনীন বোধ মিলিয়েছেন ক্রোচে; ঘটনা ও সমালোচনায় ইতিহাসের বিশেষ ঘটনার মধ্যে সর্বজনীনতা ও কন্সপেক্টকে যুক্ত করেছেন। কিন্তু ইতিহাসের এই ব্যক্তির ঘটনার সঙ্গে হেগেলের বস্তুময় ঘটনা স্বীকার করেননি ক্রোচে। কেননা, ব্যক্তির কন্সপেক্টে বিরোধ নেই। ক্রয়েড তো ব্যক্তির অবদমিত যৌন চেতনার উদ্ভাসিত প্রকাশই সাহিত্যে দেখেছেন। ইতিহাস, বস্তু, জ্ঞান মানুষ হারিয়ে গেছে।

উনবিংশ শতাব্দীর ধারণা ছিল প্রাকৃতিক সত্যকে গতিময় সত্যে রূপান্তরিত করা, সেখানে যুক্তি ও বুদ্ধির চেয়ে ইন্সটিংক্ট সংবেদনা ইম্প্রেশন ও স্বজ্ঞাকে বড়ো করে দেখা হয়েছে। এই সব ব্যক্তিকেন্দ্রিক দর্শনের ধারণা

তখনকার সাহিত্যে পড়েছে। মার্কস এসে এই চাকা ঘুরিয়ে দিলেন, আবার অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রকৃতি-বিজ্ঞানে আমাদের মন নিয়ে গেলেন সন্নিবেশ, বাস্তববাদে প্রতিষ্ঠিত করতে চাইলেন সব কিছু। মার্কস প্রকৃতির বাইরে কোনো কিছু স্বীকার করেননি, ইতিহাসে জগদত্তীত ব্যাপার কিছু নেই। এবং চিন্তা থেকে বস্তু নয়, বস্তু থেকেই মনের জন্ম, আসলে হেগেলের চিন্তা মার্কসে নেহ। তাই মার্কসের কাছে ইতিহাসের ঘটনা প্রাকৃতিক কারণ ছাড়া অস্ত্র কিছু নয়। সাহিত্যও জীবন ও জগতের ওপর ভিত্তি করে রচিত জগদত্তীতের রহস্যের মধ্যে নয়। বস্তুজগৎ ও মানবজগতে যে চিরন্তন দ্বন্দ্ব চলছে, সেই দ্বন্দ্ব এবং দ্বন্দ্ব থেকে বিগত আনন্দের প্রকাশই সাহিত্য। বস্তুর সঙ্গে বস্তুর, জীবের সঙ্গে বস্তুর, জীবের সঙ্গে চৈতন্তের, চৈতন্তের সঙ্গে আর এক চৈতন্তের দ্বন্দ্ব, এই দ্বন্দ্ব থেকে সমগ্র চলছে, সাহিত্য একেই প্রতিকলিত করে; একে এড়িয়ে যায় না বা বাদ দেয় না, তাকে গ্রহণ করে। বস্তু ও মানবজগতের দ্বন্দ্ব থেকে নতুন সৃষ্টিপ্রেরণায় সত্যকে উন্মোচিত করে সাহিত্য; এই সত্য মানবের জীবন সত্য; মানবের সঙ্গে সমাজ জড়িত, তাই সমাজের ন্যায়নীতি শুভ বোধের প্রতিষ্ঠা এখানে অপরিহার্য; যেহেতু মানুষ বাঁচতে চায়, তাই তাকে সর্বদা ভবিষ্যতের অগ্রগতির দিকে এগোতে হয়। মার্কস বলেন, কবিতায় চিত্রকল্প ও মিথুণি প্রকৃতি ও সমাজের সম্পর্কের প্রতি কবির মনোভাব ব্যক্ত করে। চিত্রকল্প ও পৌরাণিক কাহিনী কল্পনায় প্রাকৃতিক শক্তিকে জয় করে, অতিক্রম করে এবং সৃষ্টি করে। এমনিভাবে ছবির মধ্য দিয়ে যুগের প্রাকৃতিক শক্তি প্রকাশ পায় কল্পনায় সাহায্যে। যে কোনো সং সাহিত্যের মধ্যে সমগ্র ইতিহাসের ধারা, মানবিক ঐতিহ্য ও অর্থনৈতিক সমস্তা জড়িত। সমস্ত কিছু নিয়ে দ্বন্দ্ব স্বীকারে একটি সর্বজনীন আবেদন সৃষ্টি করে। আসলে সাহিত্যের সৌন্দর্যকে, আমার মতে, কাণ্টের গুণ পরিমাণ সম্বন্ধ ও আকারের শ্রেণীর সঙ্গে যুক্ত করে সামগ্রিকতা দিলেই বিগত চৈতন্তের আনন্দ আবির্ভূত হবে। এই বিগত চৈতন্তের আনন্দকে সামাজিক সত্যের হাতিয়ার রূপে কাজ করতে গেলে শ্রেণীদ্বন্দ্ব ও শ্রেণীবিপ্লবের দিকে অপরিহার্যভাবে নির্দেশ দিতে হয়। এই ক্ষেত্রে মার্কসীয় সাহিত্যে শিল্পকে উপেক্ষার পরিবর্তে উপায় রূপে অধিকাংশ জায়গায় গণ্য করা হয়েছে। নেকদার কাব্যে ব্যক্তি ও সমাজের দুই রূপ আছে; তিনি কবিতাকে কখনো বিগত চৈতন্ত রূপে, কখনো সমাজবিপ্লবের হাতিয়ার রূপে গণ্য করেছেন। তাই তাঁর কবিতায় ভালোমন্দ প্রত্যক্ষ

‘অশ্রুতাক্ষ, কর্কশ ময়ূপ সব জাতীয় রচনাই স্থান পেয়েছে। কর্কশ কবিতা বস্তুজগতের সংস্পর্শের জন্মে এসেছে বলে আমার বিশ্বাস। পৃথিবীর কবিতায় এখন এই বাস্তব ও জগতের দুয়ের আকর্ষণের লীলাই প্রকাশিত।

‘পৃথিবীতে বাসস্থান’ কবিতার যুগে নেকদা স্বররেখালিঙ্গমের প্রভাবে আরুট। এখানকার ছবি ও চিত্রকল্পের মধ্যে স্বপ্ন, দিব্যস্বপ্ন, চিত্রকল্পের অস্থব্দ, অসংলগ্ন ও আকস্মিক কথার সংযোগ, সম্মোহিত শব্দ প্রয়োগ একত্র সন্নিবিষ্ট। দালির তুষারীভূত ডিমের ঘড়ির রূপান্তরের মতো তাঁর কাব্যের রূপগঠন ‘অবিলম্বিত, বিশৃংখল, সর্বদা একরূপ থেকে অল্পরূপে পরিবর্তনশীল। এই কবিতাগুলির মধ্যে কোন বিশেষ চিত্রকল্প নয় বা ছবি নয়, কতগুলি চিত্রকল্পের সমাহার, এই সমন্বিত চিত্রকল্পগুলি তাঁর অহুত্বের বিভিন্ন স্তর বা ছায়াকে পাশাপাশি এক সঙ্গে ধরতে চেষ্টা করে, কিন্তু এর জন্মে কোনো পূর্ব প্রস্তুতি পাঠকের কাছে তুলে ধরেন না, তবে এই খণ্ড বিচ্ছিন্ন পারম্পরিক অস্থব্দময় চিত্রকল্পের সাহায্যে তিনি সামগ্রিক ঘৃণা বা অল্প কোনো অহুত্বকে প্রকাশ করতে চাইছেন। প্রতিটি চিত্রকল্প নূতন বস্তুবা প্রকাশ করছে এবং সব মিলিয়ে বিশেষ একটা পরিবেশ তৈরি করছে :

সেখানে পাখিরা গন্ধকের রঙ এবং ভীষণ অন্ধ
বাহির দরজা থেকে ঝুলে আছে, ওই বাড়ি আমি ঘৃণা করি
নকল দাঁতেরা কফি পটে ভুলে পড়ে আছে
অনেক আয়না
ভয়ে ও লজ্জায় অবশ্যই এরা কঁদে থাকবে
সর্বত্রই ছাতা, এবং বিষ এবং নাভি।

ভীষণ অন্ধ, নকল দাঁত, ভয়, লজ্জা, বিষ নাভি এগুলি ক্ষয়ের, আমাদের অবচেতনে ক্ষয়ের চিত্র ; এর মধ্যে কবি মজে থাকতে চান না, তাই ঘৃণা করেন, বেরিয়ে আসতে চান এই ছবি থেকে। ‘যৌবন’ কবিতার এ্যালিড ও খোলা তলোয়ার—এর সঙ্গে রাস্তার স্কলের স্বগন্ধি, এবং সব মিলে যে সামগ্রিকতা তাহলো বৃষ্টির ভেতর প্রদীপের মতো কৈশোর। ‘কবি’ কবিতার মধ্যেও সেই একই রীতি লক্ষণীয়। প্রথম জীবনের যৌনতা থেকে দ্বিতীয় পর্ষায়ে স্বররেখালিঙ্গমের মধ্যে অহুত্ববেশ করেন।

যৌনতা, অনিশ্চয়তা, ধ্বংস, উচ্ছৃংখলতা ও স্বররেখালিঙ্গমের প্রভাব তাঁর মধ্যে থাকলেও নেকদার কবিসত্তা পুরোপুরি বস্তুধর্মী, বস্তুর প্রতি ভালোবাসার

মধোষ্ট তাঁর মুক্তি। বস্তু ও তাঁর প্রসারই নেকদার কাম্য। দেশের চিন্তার শূন্যতা ও অভিনব বিষয়বোধ তাঁকে বারংবার বস্তুর কাছে নিয়ে এসেছে ; তিনি নারী ও পুরুষের শারীর ধর্মের কাছে ধরা দিয়েছেন। বস্তুর মতো নয় দেহও তাঁর প্রিয় এবং এখানেই তাঁর মুক্তি। স্বতরাং সুররেয়ালিজমের মৃত্যু থেকে তিনি বেঁচে উঠলেন বস্তুর আদিম রহস্যের মায়ায়, এখানেই প্রাচীন মস্তের মতো তাঁর ভাষা উদ্গীত হয়েছে, পৃথিবী শরীর ও বস্তুর মধো আবাস তাঁর প্রাণের সাদৃশ্য খুঁজে পেলেন। কিন্তু এই বস্তু রিলুকের বস্তু নয়, যা স্তবে রূপান্তরিত হয় ; এই বস্তু এখানকারই।

এই পরিবর্তনের মূলে তাঁর অন্তরের ধর্ম যেমন সক্রিয়, তেমনি দেশের পরি-
বর্তনও স্বীকার্য। সেনাপতি বিদ্রোহ করে বসলেন, লোরকা নিহত হলেন,
স্পেন ধ্বংস হলো গৃহযুদ্ধে। বিশ্বজোড়া সর্বজনীন মানবিক ক্ষতির মধ্যে তাঁর
অন্তরের ধর্মীয় রূপান্তর ঘটলো, নিজের জন্ত জনগণের জন্তে তাঁর হৃদয় বিগলিত
হয়। এরি সঙ্গে যুক্ত হলো তাঁর অংশে প্রত্যাবর্তন, প্রবাসজীবনের দীর্ঘ অদর্শনে
প্রকৃতি তাঁর কাছে আলিঙ্গনে ধরা দিলো ; বন পাহাড় নদী বৃষ্টি ভূমি শব্দক্ষেত্রে
বীজ গমের শীষ তাঁকে আত্মহীন জানালো ; এমনভাবে ইতিহাস এসে মিশলো
প্রকৃতির বর্ণনার সঙ্গে, এই প্রকৃতির হাত ধরেই পশু পাখি ও মানুষ এসে জড়
হলো তাঁর কাব্যে। পূর্বের কবিতায় আবাবহিত অভিজ্ঞতা প্রকাশেই তাঁর
বাস্তবতা ছিল, সেন্সিবিলিটি প্রকাশের জন্ত দুর্বোধাতা এলেও তাঁর ক্ষতি ছিল
না, কিন্তু এখনকার কবিতায় এট রীতি পরিহার করলেন, পাঠকের কাছে বোধ্য
করতে চেষ্টা করলেন, সংযোগ রক্ষা করতে চেষ্টা করলেন সকলের সঙ্গে।
কবিতা এখন তাঁর কাছে সামাজিক কর্তব্যও বটে, সমষ্টিগত দিকটা প্রকাশ
করতে চাইলেন। কবিতা হয়ে উঠলো ব্যবহার্য ও উপলব্ধ। এই সমস্ত দিক
থেকে তাঁর ‘সাধারণ সংগীত’ সৃষ্টির আদি ক্রিয়া রূপে গণ্য, এর মধ্যে সৃষ্টির
আদি যুগের জলবায়ু পাখর পৃথিবী পশু উদ্ভিদ মানুষ সব একাকার হয়ে আছে।
তাঁদের প্রতি ভালোবাসা অপূর্ব প্রকাশ পেয়েছে। পৃথিবীর সামগ্রিক বস্তুতে
অবিশুদ্ধ কবিতার বস্তু হিসাবে গ্রহণ করেছেন, তাঁদের একত্র সন্নিবেশ করেছেন,
এই সন্নিবেশে মানুষের জয় ঘোষিত হয়েছে। অবিশুদ্ধ এই কারণে যে বস্তু
এখানে হেগেলীয় উদ্বোধন স্বীকার করে না কখনো। কিন্তু এই সামগ্রিক
অসুভূতি বাদ দিয়ে রাজনৈতিক প্রবক্তারূপে যখন তিনি কবিতা লেখেন, তখন
সে শুধু চিন্তার হয়ে ওঠে। কবি যখন কবিধর্ম ত্যাগ করেন তখন একপেশে

জীবনধারাই তাঁর কাব্যের উপজীব্য হয়। সাম্প্রতিক মাহুকের বিদ্রোহ প্রকাশ পেলেও পরিপূর্ণ জীবনসত্য প্রকাশিত হয় না, জীবনের চেয়ে সমাজ বড় হয়ে ওঠে। কিন্তু তবু বলতেই হবে, 'সাধারণ সংসীদ্ধে' তাঁর চেতনা বিশেষ সাধারণ বস্তুর একত্র সমন্বয়ে একান্ত উন্মুখ বলেই এগুলি সার্থক কবিতা।

নেত্রদা বস্তুভূমিক, বস্তুই তাঁর কাব্যের উপজীব্য, বস্তুর ও শরীরের প্রতি ভালোবাসাতেই তাঁর প্রীত হৃদয়ের আলো ছড়িয়ে পড়েছে, বস্তুর মতোই মাহুকের মুক্তি দেখেছেন, কিন্তু বস্তুর অভ্যন্তরে ভালোর মতো আগুন না দেখলেও বস্তুর অগ্নির প্রাস্তে রহস্যময় নির্জনতা এক নিঃসময় পরিবেশের গভীরে টেনে নিয়ে গেছে তাঁকে। রাজনৈতিক বুদ্ধিতে, মার্কসীয় চেতনায় তিনি যেমন মাহুকের মুক্তি, শান্তি ও ভালোবাসাকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন, তেমনি প্রকৃতির আদি স্তরে বিশ্ববোধে নিজেকে সমর্পণ করেছেন; সেখানে যে নিয়মে মৃত্যু হয়, সেই নিয়মেই সৃষ্টি হয়, নিশ্চকতার মধ্য দিয়ে মৃত্যু নীরবে আসে।

কেমনভাবে কখনো শহরের শীতের রাগুয়
অথবা বাসের মধ্যে, কিংবা অর্ধ আলোকিত
অথবা রাত্রির গভীরতম নিশ্চক নির্জনতায়, উৎসব রাত্রির
নিশ্চকতার, ছায়ায় ও ঘণ্টার শব্দে
মাহুকের আনন্দের অতীব সমাধি
আকাজকা করেছি আমি ধামতে, শাশ্বত খুঁজেছি
অতলান্ত শিরা যা আমি পাথরে একবার ছুঁয়েছিলাম
অথবা চুষনে উদ্ভাসিত বিহ্বালেখায়।

এ সকলের মধ্যে শাশ্বতের বিস্তৃত চৈতন্যের সন্ধানই তাঁর কাজ্জিত। এই দুই প্রাস্তে তাঁর কবিতা আলোড়িত। ১৯৫৪ সালে লেখা ওড়গুলির মধ্যে তাঁর কাব্যের রূপগঠন আরো সহজে হয়েছে, বোধ্য হয়েছে, মার্যাকোভস্কির রীতিতে পঙ্কি অতি সংক্ষিপ্ত, দ্রুত, গতিময়, চিত্রে পরিপূর্ণ, টেকনিকের কোনো জটিলতা নেই, কিন্তু হৃদয়ের ভালোবাসা বলিষ্ঠ প্রত্যয়ে প্রকাশ পেয়েছে, সমস্ত বস্তুর প্রতি প্রীতি উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছে; বৃক্ষ, রাত্রিতে ঘড়ি, খরগোশের লজ্জ বালক, বনের গছ, তেলের স্ততি, আগুনের পা, চালক, লেবু, ছুই শরৎ, কালো চিতাবাঘ, বাগান, কর্ণে নিরত বালিকা, সমুদ্র থেকে আলো—সবই এর মধ্যে স্থান পেয়েছে। এর পরে দেখতে পাই বিড়াল, ছাতি, পিআনো তাঁর মধ্যে স্থান পেয়েছে।

কাব্যের বিষয়বস্তু। সূর্য কবিতার মধ্যে তাঁর এযুগের কাব্যের স্বাভাবিক পরিচ্ছন্নতা : ‘হে সূর্য/পৈতৃক কাচ/টাইমপিস/ও শক্তি/নক্ষত্রের আদি পুরুষ/বিরিট/লোনালী গোলপ/সর্বদা/বিস্তৃত আগুন নিয়ে/সর্বদা/তোমার আগুনে/নিজেকে নিঃশেষ করছো/আকাশ শীর্ষের/রাসা ঘর/বিস্তৃত/চোখের পাতা/রাগাধিত ও শান্ত/অগ্নিকুণ্ড ও অগ্নি গ্রাসক/সূর্য/আমি তোমাকে/ক্লেতে থাকবো/আমেরিকার প্রাচীন/চোখ নিয়ে/’ এই রীতিই ‘লেবু’ কবিতায় আছে। এবং এই কাব্যরীতিকেই পরবর্তী কাব্যগ্রন্থে বয়ে নিয়ে চলেছেন, এখানে তবু চিত্র ছিল, প্রবহমানতা ছিল, পরবর্তীকালে এই রীতি আরো সহজ হয়ে উঠেছে, শুধু সহজ কল্পনের সরল ও স্বাভাবিক উদ্ভাস কয়েকটি রেখায় প্রকাশ পেয়েছে। ১৯৫৮ এর ‘খেরাল খুশির কাব্য’ গ্রন্থে ‘রাখালিয়া’ কবিতাটি তার উদাহরণ, এই টেকনিকই প্রেমের একশত কবিতা বইয়ে অন্তর্ভুক্ত।

যৌনতার স্বচ্ছতার স্তর পেরিয়ে, সুররেখালিঙ্গের ধ্বংস, মৃত্যু ও জীবনের জটিলতা অতিক্রম করে মানুষ ও প্রকৃতির ভালোবাসায় সামগ্রিকভাবে তিনি ধরা দিয়েছেন এবং এই ভালোবাসা শেষ পর্ষায়ে এতো গভীরতরভাবে প্রকাশিত না হলেও প্রীতিসিদ্ধ কল্পনের উদ্ভালে সমস্ত উজ্জল হয়ে উঠেছে। তিনি দীর্ঘ জীবন ধরে নিজের জন্তেই নিজে প্রতীক্ষা করেছেন, এবং নিঃসার মধ্যে ফিরে গেছেন এবং হেলে মরেছেন। এমনি করেই জীবনের বৃত্ত পূর্ণ করেছেন নেকদা।

কংক্রীট কবিতা

silence	silence	silence	ping pong
silence	silence	silence	ping pong ping
silence		silence	pong ping pong
silence	silence	silence	ping pong
silence	silence	silence	
du blau	the black mystery		w w
du rot	is	here	d I
du gelb	here	is	n n n
du schwarz	the black mystery		I d i d
du weiss			w w
du			
il peut	small and yollow	white and small	
peut il	unfinished	grows	
	disappears	a little	
il doit	where slowly	but becomes black	
doit il	spreading	so stops	
	large and green	stops	
il dit	but shining through	suddenly	
dit il	achieves		
	its figure		
il prend	remains in mind		
prend il	losing ground.		
e	stille	tau	
ei	stille	taub	
ein		taube	
int	stille die	taub	
n te	stille	tau	
tex	die stille	taub	
text	stillen	taube	
ext	stiele	taub	
xt p	die stiele	tau	
t pa	der stille	taub	
pas	die stiele	taube	
pass	der stille	taub	

assi ssie sier iert ert rt t	stillen die stille stille stille	
schritte nacht	e c c e	e c c e
	c e e c	c e e c
	e c e c	c e c e
schritte nacht	c e c e	e c e c
	e c c e	e c c e
	c e e c	c e e c
schritte schritte	e c e c	c e c e
	c e c e	e c e c
	e c c e	e c c e
baüme baum	c e c e	c e e c
baum baüme	pool peopl e plopi cool	

আমাদের সাহিত্যে এই অভিনবত্ব আমরা কখনো প্রত্যাশা করি না। ভারতীয়, বিশেষ করে আমরা যারা বাঙালি, কেন্দ্রবিন্দুতে স্থির বিশ্বাস আমাদের স্ববির হবার প্রেরণা জোগায়। সাংখ্যের প্রকৃতির বিচিত্র রূপ ও বিবর্তন আমরা দেখতে চাই না। বিবর্তনের পরিবর্তে আমরা চাই পরিণাম। এবং এই পরিণাম শেষ পর্যন্ত আরেক পরিণাম বা চরম পরিণামে বা পরম পরিণামে পৌছয়। তখন আমাদের স্থির সিদ্ধান্ত ও মোক্ষ।

তুনি, পাশ্চাত্যে নাকি বহু প্রকার কবিতার পরীক্ষানিরীক্ষা চলছে আজকাল, শ্রবণেন্দ্রিয়ের কবিতা (audio poetry) কর্মচকল কবিতা (action poetry) এবং kinetic poetry, এবং এ সব কবিতার শেষ পরিণতি নাকি মহাশূন্তের কবিতা অর্থাৎ spacialist poetry. ১৯৬০ সালে এই কবিতার আন্দোলনই এখনো পর্যন্ত লব্ধ শেষ পরীক্ষান্তরের কবিতা। টেপরেকর্ডারে স্রুত ধ্বনির সমারোহই শ্রবণেন্দ্রিয়ের কবিতা, অনেকে এক সঙ্গে বলে পরস্পর কথা বলছে সেটিই কর্মচকল কবিতা এবং গতিশীল বস্তুর পরিচয়ই 'কাইনৌক'।

কবিতা। এ সব একত্র করেই মহাশূভের কবিতার জন্ম। অর্থাৎ যার মধ্যে এ সব বস্তু একসঙ্গে প্রকাশ পায়। কারণ এমুগ তো মহাশূভের!

সুতরাং কংক্রীট কবিতাও এই জাতীয় কবিতা থেকে প্রাচীন হয়ে গেছে। এই কংক্রীট কবিতার নজির বাংলাদেশে অন্তত দুজন কবির মধ্যে বিশেষ দেখতে পাই, পুঙ্কর দাশগুপ্ত এবং পরেশ মণ্ডল। গড়ে, বিশেষ করে পরেশ, বলরাম বলাক রমানাথ রায় কিছুটা অম্লকরণ করবার চেষ্টা করেন।

কংক্রীট কবিতার আন্দোলন যতোদূর মনে পড়ছে ১৯৫২ সাল নাগাদ দানা বেঁধেছে। এর আগে হয়তো এর বীজ ছিল। এর উদ্গাতা ইউজেন গোমরিডের, ইনি ম্যাক্সবিলের সেক্রেটারি ছিলেন একটা কার্মে। কার্মটির নাম হোশ্বেলে ফুর্ গেস্টালটুঙ। এঁর সঙ্গে পরিচয় ঘটে দেকিও পিগ্নাতারি নামক একজন ইন্ডাস্ট্রিয়াল ডিজাইন ও সংযোগতত্ত্বের শিক্ষকের। এঁই পিগ্নাতারির বাস ছিল ব্রাজিলে। এর আগে দু বছর য়ুরোপে কাটান।

এবং পিগ্নাতারি সংযোগ স্থাপন করলেন দুই দলের কবিদের সঙ্গে, অগস্তো ও হারাল্দো ডু কোম্পো এবং পরে নোয়র্গার্সের কবিগোষ্ঠীর সঙ্গে মিলে নুতন এক কাব্যচেতনার জন্ম দিতে চেষ্টা করলেন ১৯৫২ সালে। এই সময় গোমরিডের ‘নক্সত্রপুঞ্জ’ নামে (konstellationer) একটি বই প্রকাশ করলেন। এঁরা দুজনেই কবিতার ক্ষেত্রে কংক্রীট শব্দটির প্রয়োগ করলেন পৃথকভাবে। এবং এখান থেকেই কংক্রীট কবিতার সূত্র। এঁরা প্রথমে আলাদা ছিলেন, পরে যুক্ত হন নীতি ও আদর্শের সূত্রে।

বাঙালিরা প্রাচীন পন্থী, সেই সূত্র ধরে আমি মনে করেছিলুম কংক্রীট কবিতা মানে হয়তো হেগেলের কংক্রীট ইউনিভার্সালকে বোঝায়। অর্থাৎ কোনো বস্তু সত্যই কংক্রীট কিনা সেটি নির্ভর করে বস্তুর বিভিন্ন অংশ, অংশের পারস্পরিক সম্পর্ক, পরিপূর্ণতা, ঐক্য, স্বাধীনতা ও নিজস্ব রাস্তার ওপর। এগুলি সব মিলিয়েই কংক্রীট ইউনিভার্সালের চিন্তা আমাদের মনে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এবং এই সূত্র ধরে হেগেল এগিয়ে বলেছেন যে কংক্রীট ইউনিভার্সাল হচ্ছে অ্যাবসলিউট। এই অর্থে অনেক ব্যাখ্যা যুক্ত হয়েছে।

আর কবিতায় কংক্রীট-অ্যাবসলিউটের ধর্ম তো চিরকালের। সেই বাখা-ধরা বুলি তো আমরা জানি নানা প্রসঙ্গে। ১৯৮৩ খ্রষ্টাব্দ নাগাদই সিড্‌নি ‘কবিতার সপক্ষে’ প্রবন্ধে কংক্রীট শব্দটির মূল্য দিয়েছিলেন, এবং অ্যাবসলিউটের নিষিদ্ধ করেছিলেন ভীষণভাবে; কিন্তু জনসনের আমলে কংক্রীটের পরিবর্তে

নব্যরাসিক কবিতায় আবহাওয়ার প্রাধান্য পেল। রোমান্টিকরা আবার শিল্পের কংক্রীট রূপকে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করলেন, কিটসের কবিতায় তার সুন্দর উদাহরণ মেলে। বিংশ শতাব্দীতে পাউণ্ড এবং হিউম, বিশেষ করে, কংক্রীটের নাম দিয়ে রোমান্টিকদের সাধারণ অস্পষ্টতার বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা করলেন জোরালোভাবে। সেই ধারাই চিত্রকল্পবালীরা টি. এল. এলিঅটের মাধ্যমে বিশ্বের কবিতায় প্রচার করে এসেছেন। কবিতার মধ্যে তাত্ত্বিক বা আইডিয়োগত সাধারণ বস্তুবা ও চিন্তা অবশ্য অপরিহার্য। এলিঅটের বস্তুগত পারস্পর্য এই সূত্র ধরেই এসেছে, এবং এই ধারাই রিচার্ডস ক্রকস এবং রানসম ও অন্যান্য সমালোচকেরা গ্রহণ করে একটা তত্ত্ব প্রতিষ্ঠা করতে চেয়েছিলেন, এই কারণেই উপমা ও বক্তোক্তি কাব্যের ক্ষেত্রে স্বীকৃত হয়েছিল, অন্তত ইংরেজি সাহিত্যে চল্লিশ দশক পর্যন্ত। মনে করেছিলুম, এই প্রত্যক্ষ বোধ বিশ্বের কাব্যের ক্ষেত্রে, বিশেষ করে সমাজতাত্ত্বিক দেশের কবিতায় হয়তো নষ্ট হয়ে গিয়েছিল, কারণ এঁরা সাধারণ কবিতার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করতে চাইছেন সেই কংক্রীট কবিতার আদর্শে। বস্তু ও শব্দের মিলন চাইছেন নতুন করে। কিন্তু তা নয়, ব্যাপারটা সম্পূর্ণ আলাদা।

সাম্প্রতিক কংক্রীট কবিতার পেছনে সক্রিয় হচ্ছে আধুনিক ভাষাতত্ত্ব এবং বিশেষ করে জনসংযোগে তথ্যমূলক তত্ত্বের সরবরাহ। এবং এই দুটির উৎপত্তি আধুনিক সমাজব্যবস্থা থেকে। এ যুগে শুধু বস্তু নয়, মানুষ প্রকৃতই মানুষ কিনা তা পুরো নির্ভর করে তথ্যকে কিভাবে বিজ্ঞাপনে সকলের সামনে উজ্জল চমৎকারিভাবে উপস্থাপিত করতে পারা যায়, এর সার্বকতার ওপর। সমগ্র বিশ্বের এখন নাম বিজ্ঞাপন, এখানে কলঙ্কিত অস্ত্রও সকলের কাছে বিতৃষ্ণিত হয়ে ওঠে, অন্তত চিন্তের কালো দাঁতও বিমলানন্দে লোকের রক্তে ওঠার মজা তোলে। সুতরাং এহেন জাগতিক অবস্থায় নতুন রূপকল্প ভাষা ও ভক্তি আসতে বাধ্য। মূলত সেটাই এসেছে এই জাতীয় কবিতায়। কারণ বিজ্ঞাপনে বস্তুর চেয়েও অবস্তুর প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত করতে হয়। তাই তার এতো মনোহারিত্ব।

বিজ্ঞাপনের ব্যাবহারিক প্রয়োগ ভাষাকে জটিল করেছে, এবং এই জটিল ভাষা থেকে কবিতার ও ব্যবহারের বিভিন্ন ভাষাকেও সরল করা প্রয়োজন। এই সরল করার প্রেরণা থেকেই ভাষাকে সরলতম করার চেষ্টা এসেছে কবিদের মধ্যে। ভাষা শেষ পর্যন্ত শব্দে পরিণত হয়েছে, শব্দ পরে অক্ষর এবং অক্ষরউদ্ভিত ধ্বনিতে পরিণত হয়েছে। বলা নিশ্চয়োক্তন, ভাষার এটা চরম

পর্ষায়। কিন্তু এই চরম পর্ষায়কে ঠেলে নিয়ে এসেছে সমাজবাবু। সেখানে ভাষা মানে নিরর্থকতা, ধ্বনি মানে বেদনা। তাই ‘লিউপড’ এই দুই ধ্বনি আমাদের স্বপ্নের জগতে কল্পনার সংগীত নিয়ে আসে।

কিন্তু এর সাহায্যেই কবিতায় রূপকে ফুটিয়ে তুলতে হবে, কর্মের সামঞ্জস্য বোধ আনতে হবে। পূর্বের অ্যাব্‌সলিউটকে পরিহার করা জরুরি। এই কর্মের সামঞ্জস্যের বোধের সঙ্গে শব্দ উচ্চারিত হয়, এই শব্দ কখনো বিশেষ অর্থে চোড়িত, কখনো শুধু ধ্বনির অর্থে সঞ্চিত। কিন্তু এই শব্দসমূহ এবং কর্মের বিস্তার ও রূপ—সব মিলে যে একটা তৈরি করে তাতে একটি নির্দিষ্ট মাঝা বা ডাইমেনসন গড়ে ওঠে, এই ডাইমেনসনের মধ্যে খেলা করে মন, পাঠক এবং কবি।

তাহলে স্পষ্টত দেখা যাচ্ছে যে এখনকার কংক্রীট কবিতার শারীর রূপ বা অক্ষরে বিস্তৃত এবং শব্দ সমাহার—এই দুটিই বিশেষ প্রশ্রয়প্রাপ্ত। বলা বাহুল্য, সকল কালের কবিতায় এই দুটিই বর্তমান, আপোলিন্ডার থেকে শুরু করে মালার্মে, এবং মালার্মে থেকে মেটাকিনজিয়াল কবিতায়, এবং মেটাকিনজিয়াল কবিতা থেকে গ্রীক কবিতায় অক্ষরবিস্তৃত কবিতার স্বরূপ লক্ষ্য করি। সুতরাং এক্ষেত্রে অভিনবত্ব সামান্যই। শব্দ নিয়েই কবিতা। আমাদের অলংকার শাস্ত্রে বলে শব্দ অর্থের সঙ্গে যুক্ত হলেই কাব্য সৃষ্টি হয়। এঁরা শব্দকে কখনো নিচেছেন, কিন্তু শব্দ ও অর্থ বাক্যে মিলিয়ে দিতে চান নি, শব্দগুলি বিচ্ছিন্ন। ক্রিয়া সর্বনাম বিশেষণ বিশেষ্য সমাপিকা অসমাপিকা উপসর্গ উদ্দেশ্য-বিধেয়—সব মিলে যে বাক্য গঠিত হয়, এখানে তা হয় না। শব্দগুলি পাশাপাশি বসানো হয়, এবং শব্দ ছুঁড়ে দেওয়া হয়। কখনো এই শব্দও থাকে না, থাকে অক্ষর, এবং অক্ষরজাত ধ্বনি। এবং সবশেষ পরিণতিতে এই অক্ষর ও ধ্বনিও লুপ্ত হয়ে যায়, থাকে কড়গুলি চিহ্ন, এই চিহ্নগুলির মধ্য দিয়ে ফুটে ওঠে একটা ছবি, বা ছবির আভাস। এই আভাসিত ছবির মাধ্যমেই মনের ভাব ব্যক্ত হয়। এখানেই আধুনিক বিজ্ঞাপনের জয়।

কংক্রীট কবিতার ভাবিকেরা অস্বীকার করেন যে অ্যাপোলিন্ডারের ক্যালিগ্রাম থেকে কংক্রীট কবিতার অক্ষরের রূপ এসেছে, ঠিকের মতো অ্যাপোলিন্ডারের ক্যালিগ্রাম প্রাকৃতিক বস্তুকে অনুকরণ করে। সুতরাং বজ্রিত, কারণ কংক্রীট কবিতায় নূতন বস্তু কল্পনার সৃষ্টি করতে চায় কবিরা। নেটা নির্ভর করে শব্দের বিস্তার। প্রত্যেকটি শব্দ এখানে পরিপূর্ণ রূপের

অংশ। সুতরাং অংশগুলির মধ্যে সামঞ্জস্য আনা দরকার। এবং প্রত্যেকটি শব্দ অংশ বলেই শব্দগুলি এমনভাবে নির্বাচিত করতে হবে যাতে এদের মধ্যে সংবেদনশীলতা না থাকে, শব্দ ও কঠিন হয়, রূপে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। কেননা এখানে কথা নয়, শব্দ নয়, এর স্ট্রাকচার অর্থাৎ রূপগঠন, ব্যক্তিগত বেদনা নয়, কোনো ব্যাখ্যা বা অল্পভব নয়, সব মিলে একটা বস্তু, বস্তু থেকে যা ভাবা যায়, বা লোকে ভাবতে পারে। তাহলেও শব্দের মধ্যে ধ্বনি, তার বাইরের রূপ এবং শব্দার্থ মিলেমিশে থাকে, এগুলির সঙ্গে সহাবস্থান করে পারস্পরিক যোগ এবং পারস্পরিক যোগ থেকে গড়ে ওঠে বস্তু, এই বস্তুই রূপ নিয়ে পাঠকের কাছে দৃষ্টিগোচর হয়। এবং এই রূপটাই অন্ততর যোগ। ক্রীণভাবে হেগেলের সঙ্গে একটা যোগসূত্র এর মধ্যে পাওয়া যায় এবং আধুনিক চিত্রকলার রীতি ও আদর্শও এই রূপের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য।

চিত্রের কথা বলছি এই কারণে যে আধুনিক চিত্রশিল্প কোনো বাহন নয়, স্বয়ংসম্পূর্ণ; অর্থে রূপে ভাবনায়। শব্দের পুনরাবৃত্তি, শব্দ ভাঙা, শব্দের স্থানচ্যুতি, পরস্পর বিস্তার—সব মিলে একটা কর্ম তৈরি করে, এই কর্ম তো অংশের সমাহার, কিন্তু কর্ম গঠিত হয় কবির কল্পিত ডিজাইনে। এবং এই ডিজাইন থেকেই বিষয়বস্তুর প্রচণ্ড প্রকাশ ঘটে, অর্থাৎ বিষয়বস্তুজাত চিন্তা ভাবনা অল্পভূতি প্রকাশ পায়। সুতরাং প্রকৃত বস্তুর চেয়ে প্রকৃত বস্তুর শক্তিকে চিত্রকরেরা যেমন রঙেরেখায় প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন আধুনিক চিত্রকলায়, এই কবিরা সেই আদর্শই অল্পসরণ করতে চেয়েছেন।

তবে এঁরা স্বীকার করেছেন যে কংক্রীট কবিতার সঙ্গে হাইকু কবিতার সাদৃশ্য প্রচুর। ভাবলিপি অল্পভূতি বেদনা ও গীতিকবিতার প্রকাশ মাঝে মাঝে ঘটে।

তাহলে দেখা যাচ্ছে, শব্দ, অক্ষর, ধ্বনি এই হচ্ছে কবিতার উপাদান, অথবা কতগুলি চিহ্ন। এই শব্দ অক্ষর এবং চিহ্ন কখনো অল্পপ্রাসের ভঙ্গিতে, কখনো পুনরাবৃত্তির ঢঙে সাজানো হয়। অথবা কখনো চিহ্ন ও রঙই একটা রূপ সৃষ্টি করে। এই রূপটাই প্রথম কথা, যেমন ‘ইক্ ওক্’ (ik-ok) কবিতার ধ্বনি নেওয়া হয়েছে লাতিন hic-hoc থেকে, কিন্তু এখানে সঙ্কচিত করা হয়েছে ধ্বনি ও রূপে। এই সঙ্কচিত রূপটাই এখানে কাম্য।

এই কংক্রীট কবিতা থেকেই ‘সেমিওটিক’ কবিতার সৃষ্টি হয়েছে, ড-কাম্পোর ‘পোপেরেল’ কবিতা এসেছে। এবং কংক্রীট কবিতার সঙ্গে

‘কাইনেটিক’ কবিতার যোগেও লক্ষ্যীয়। ব্যাকরণের সঙ্গে এক্সপ্রেশন একত্র বিশেষে অনেক জায়গায়। পানিয়ের শুধু শব্দকে গ্রহণ করেছেন। প্রতিটি স্বতন্ত্র শব্দের লক্ষ্যক বস্তু রয়েছে, শব্দ শাব্দা মহাশূন্তে মুক্ত, নক্ষত্রপুঞ্জের মতো শাব্দা পৃষ্ঠা অধিকার করে আছে। এই প্রকাশধর্মিতার পেছনে তাঁর বক্তা সক্রিয় এবং চিন্তা ও নির্মাণ পরস্পরসম্পৃক্ত। ‘একটি শব্দ উজ্জল, উড়াল, আশুন, শিখার নিক্ষেপ, একটি ছুটন্ত তারা’ এই হচ্ছে পানিয়ের দর্শন। ‘কভ্’ ও ‘সুপ্রেম্যাটিস্ট’ গোষ্ঠী বলেও একটি রীতির কাবা আছে, এই জেগীর অন্তর্ভুক্ত হলেন কিন্নে।

কংক্রীট কবিতায় ডাবলিপি বা ideogram এর কথা বারংবার শোনা যায়। এবং এই নৃজেই ভাষার ইতিহাসে লিপির উদ্ভব মনে আসতে বাধ্য। আদিম যুগের মানুষ ছবি এঁকে ঘটনাকে ও বস্তুকে স্বাভাবিক ভেতরে লুকিয়ে রাখতো, স্পেনের গুহাচিত্রে এই আরক চিত্রপদ্ধতির নমুনা। অর্থাৎ ঐ ছবিগুলি কোনো বিশেষ ঘটনা ও বস্তুকে আদিম মানুষের মনে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে। দ্বিতীয় পর্যায়ে চিত্রলিপি (pictogram) ও ডাবলিপি (ideogram)। কোনো বস্তু ও ভাব বোঝাতে এই পর্যায়ের লোকেরা রেখায় চিত্র আঁকতো, যেমন বহন করা অর্থে মানুষ বোঝা মাথায় বহন করে নিয়ে যাচ্ছে। অর্থাৎ রেখাচিত্রই ভাবে বোঝাচ্ছে। ছবি ভাবের স্ফোতক। তৃতীয় স্তরে আসে শব্দলিপি (phonogram)। অর্থাৎ রেখাচিত্র থেকে ডাবলিপিতে বস্তু ও বিষয় বোঝানো হচ্ছে, ডাবলিপির এই বিষয় ও বস্তু শব্দে প্রকাশিত হতে থাকে। শব্দ মানেই ধ্বনিগুচ্ছ। চীন ও মিশরের এই শব্দলিপি আদি যুগে ব্যবহৃত। ধ্বনি এবং চিত্র একই সঙ্গে ব্যবহৃত, যেমন চীনে ‘য়ুন’ মানে মানুষ, এই মানুষের আকৃতি সংক্ষেপে রেখায় আঁকা হতো। চতুর্থস্তরে আসে অক্ষর-লিপি (syllabic script)। শব্দচিত্রের রেখা এখানে সংক্ষিপ্ত এবং বিষয় বস্তুর সঙ্গতবাহী। চিত্র যেমন সাক্ষাতিক ও সংক্ষিপ্ত হলো, তেমনি ধ্বনিও সংক্ষিপ্ত হলো সুবিধার জগ্রে, ধ্বনিগুচ্ছ না বুঝিয়ে আত্ম অক্ষর এবং আত্ম অক্ষরের ধ্বনি শুধু বোঝানো হলো। এবং পঞ্চম স্তরে এলো ধ্বনিলিপি (alphabetic script) অক্ষরলিপির ধ্বনিগুচ্ছের আত্ম অক্ষর না হয়ে একক ধ্বনির চিহ্নরূপে পবিণতি লাভ করলো; ডঃ হুহুমার লেন একটি উদাহরণ দিয়েছেন চমৎকার। প্রাচীন মিশরে সিংহীর চিত্রলিপি শব্দলিপিতে ‘লাবোই’, অক্ষরলিপিতে ‘লাবোই’ থেকে ‘বোই’ লুপ্ত হলো, রইল ‘লা’, ‘সা’

এই অক্ষরের প্রতীক, এবং ‘লা’ এই অক্ষরলিপি থেকে ‘ল’ এই ধ্বনিলিপিতে একক ধ্বনির চিত্র হিসেবে গ্রীক রোমান লিপিতে ব্যবহৃত হতে লাগল। গ্রীক লিপির ‘আল্ফা’ ‘বিটা’ বিশ্লেষণ করলেও শব্দলিপি থেকে অক্ষরলিপি, অক্ষরলিপি থেকে ধ্বনিলিপির ‘এ’ ‘বি’ পাবো। এই একক ধ্বনির চিহ্নের মধ্যে গোপনে সাঙ্কেতিক ভাবে রেখাচিত্র লুকিয়ে আছে। অর্থাৎ ছবিটা কোনো রকমে থেকেই যাচ্ছে এবং ছবির সঙ্গে বিষয় ও বস্তু। স্তত্রাং কংক্রীট কবিতায় যে শব্দ, শব্দের অংশ অথবা অক্ষর কিংবা শুধু চিহ্ন ব্যবহার করে একটা রূপ নিতে চান কবিরা। অজ্ঞানে কিংবা সজ্ঞানে, হয়তো এঁরা লিপির মূলে চিত্র, এবং চিত্র থেকে ধ্বনি, এই দুয়ের পারস্পরিক যোগকে স্থাপন করতে চাইছেন। অক্ষরচিত্র এবং ধ্বনি এক সঙ্গে। অক্ষরের রূপের মধ্যেই ছবি, এবং ছবি দেখেই ভাব উঠে আসছে, এই সঙ্গে যুক্ত হচ্ছে শুধু ধ্বনি। যেখানে শুধু শব্দ ব্যবহার করা হয়, সেখানে পরস্পরবিচ্ছিন্ন শব্দের অর্থ এবং অর্থ থেকে ভাব পরিস্ফুট হতে বাধা নেই, যেখানে অক্ষর ব্যবহার করা হয় বা শব্দ ভাঙা হয়, সেখানে কোঁকটা চলে যায় অক্ষরের ছবিতে, সেই সঙ্গে আসে ধ্বনি। আবার যেখানে অক্ষর, শব্দ, ভাঙা শব্দ কিছুই নেই, অর্থাৎ কোনো ধ্বনি নেই, সেখানে আছে শুধু ছবি, চিত্রলিপি, এই চিত্রলিপিই ভাবলিপিকে উদ্বোধিত করে, বিষয় ও বস্তুর ভাবকে জাগায়। স্তত্রাং একদিকে শব্দের ধ্বনির চিত্র, শব্দকে কেন্দ্র করে অক্ষরের রেখাচিত্র, অন্যদিকে সব মিলে ফর্ম, এই দুই মিলে পরিপূর্ণ কবির কল্পিত ডিজাইন। আমার মনে হয় কংক্রীট কবিতায় এঁরা ভাষাতত্ত্বের এই মূলে অক্ষর ও শব্দের রহস্য খরতে চাইছেন। সার্থক হচ্ছেন কিনা সে প্রশ্ন পরের।

দেবিক পিগ্নাতারি (১৯২৭), হারালদো জু কাপ্পো (১৯২৯)। অগুস্ত জু কাপ্পো (১৯৩১), রোনাল্দো আজেরেদো (১৯৩৭), জোসে লিনো গ্রেমেওয়ার্ড (১৯৩১), পেড্রো জিটো এডগাড ব্রাগ (১৮৯৭) মাখিয়াস গোয়েরিভাস (১৯১৫) পিয়ের গানিয়ের (১৯২৮) হ্যামিটন বিন্লে (১৯২৫) জোনানথান উইলিয়ামস (১৯২২) ডোম সিল্ভেস্টের (১৯২৪) জন্ ফানিভ্যাল (১৯২৩) স্টিফেন বান্ (১৯৪২), এডউইন মর্গান (১৯২০) এমেট উইলিয়ামস (১৯২৫) রবার্ট ল্যাক্স (১৯১৫) এইসব বিভিন্ন দেশের কবিরা এক জোটে যে কবিতার মূক্তি আনতে চাইছেন, তা বক্তব্য বা বিষয়বস্তু কিংবা অহঙ্কৃতির নয়, তা চিত্রের, এখানেই অ্যাংরি ও হাউরির সঙ্গে

পার্থক্য। এঁদের প্রধান কথা চিত্র, নয়তো চিত্রলিপি, এবং দেওলি ভাবলিপিও বটে।

কিন্তু আমরা ভাবলিপিতে ফিরে যাবো, না যা আছে তা থেকে এগিয়ে নতুন পথ নেবো, কথার ও অক্ষর চিত্রের ক্ষমতা কতটা রাখবো? বিজ্ঞাপনও তো শেষ পর্যন্ত বস্তুরই হয়।

দাদাবাদের উচ্ছ্বল অনাচারে বিষয়বস্তুর ভাবনা ছিল জড়িয়ে, যা আছে সব কিছুকে ভাঙতে হবে; কেননা প্রচলিত বস্তুর মধ্যে কোনো সং ও আদর্শ নেই, সবই পুরনো, পচা, নষ্ট; হুতরাং এদের ভাঙলে কোনো অস্তায় হয় না। তবে ওদের উচ্ছ্বলতা শেষ পর্যন্ত নিজেদের মধ্যেই উচ্ছ্বলতা নিয়ে আসে; ভাষা ও ধ্বনি অর্থ হারিয়ে নবজাত শিশুর অর্থহীন ধ্বনিতে পর্যবসিত হয়, মানবজাতির সভ্যতার ও সংস্কৃতির অগ্রগতি এমন এক ধ্বংসময় পরিণামে ঠেকেছে এখানে। এই ধ্বংসময় পরিণাম থেকে, অর্থাৎ মৃত্যু থেকে শিল্প আবার বেঁচে উঠতে চাইল; মানুষের সৃষ্টি যেমন নারীর দেহে, তেমনি নারী ও যৌন চেতনাকে অবলম্বন করে শিল্পের জন্ম হলো। ত্রৈতোনারীর কোমরে দেখতে পান বাঘের মুখ, নরখাদক জলজপ্রাণীর মতো মুখ ব্যাঙান করে আছে, তলোয়ারের স্তায় পাতার মতো ঘোনিদেশ, ঘোনিদেশকে দেখতে গন্ধদ্বিধিকের মতো, সোনা যেমন আবর্জনায়ে জড়িয়ে থাকে তেমনি ঘোনিদেশেও এই আবর্জনা, কিন্তু তবু নারীর চোখে জল, বিবে এই জল পান করেন কবি। অবতোহনার এই যৌনতা শেষ পর্যন্ত সর্বজনীন অবচেতনে বাসা বাঁধে, সেখানে সর্বব্যাপক ধ্বংস সমারোহ তোলে চারদিকে। মারণাস্ত্রের শেষে সঙ্ঘাত শরতের বনানী প্রতিধ্বনিত হয়ে ওঠে; সোনালী প্রান্তর, নীল হ্রদ, ওপরে পাপী সূর্য গাড়িয়ে পড়ে, মুমূর্ষু ষোড়াদের রাত্রি আলিঙ্গন করে, উদ্দাম অহুতাপ টুকরো টুকরো হয়ে যায়, উটলো গাছের গর্তে লাল মেঘ জমছে, এই গর্তে কৃষ্ণ ভগবান বসে আছে। রক্তপাত, টাদের মতো নীরবতা, কালো পথে সমস্ত ধ্বংস পূর্ণ। অবচেতনের এই ধ্বংস বিক্ষোভের মত বাইরে বেরিয়ে পড়তে চায় এদিক ওদিক উদ্ভ্রান্তির মতো, আনন্দ ও গতি যেমন উচ্ছল, তেমনি টেলিগ্রামের শেষের মতো শুধু সঙ্কেত হয়ে ওঠে, তোতলামি আসে, কথা বলতে পারা যায় না, প্রকৃতি মানুষের মতো জীবন্ত হয়ে ওঠে, মানুষ হয়ে ওঠে যন্ত্রের মতো প্রাণহীন। বাস্তব ও পরাবাস্তব মিশে যায় এই অবচেতনায়, আমাদের অনেক বীভৎস বিকৃতি হা করে গিলতে আসে। একপ্রেশনিজমের এই অবচেতন

অ্যাপোলিটারের কবিতায় বাইরের বিশ্বজাগতিক পরিবেশে ছড়িয়ে পড়েছে ;
 শুধু বাইরে নিহিত নয়, অ্যাপোলিটার দেখেছেন খাঁচার মতো ঘরে জানালা
 দিয়ে দূর হাত বাড়িয়েছে, বার্ষ প্রেমের চিংকারে আকাশ ভরে গেছে, শূন্য
 প্রেমের স্মৃতিবিস্মৃতির নরক আগছে চারদিকে, অদেখা নিশাশে ঘাড়ে চিত্তার
 আগুন জ্বলে ; কথা এবং অর্থহীন শব্দ পাশাপাশি থাকে, বিষয়হীন বিশৃঙ্খলার
 মতো রূপের অনিশ্চয়তা ও বিকৃতি জেগে ওঠে, কবিতার বাইরের ভীষণ
 অন্ধকার আমাদের কথা বলবার শক্তিকে পর্বস্ত নষ্ট করে দেয়, শব্দের বর্ণ
 চারদিকে ছড়িয়ে ছিটিয়ে যায়, ছড়ানো ছিটানো শব্দে বিভিন্ন বস্তুর রূপ চোখের
 সামনে গড়ে ওঠে, এই বস্তু দেখেই অল্পভূতি জাগে, আমি রুটিকে প্রকাশ করতে
 পারি না শব্দ দিয়ে, রুটির শব্দের বর্ণে আমার সামনে রুটির ধারা বয়ে যায়,
 কবরের ওপর আমার কফিন জেগে ওঠে, ভাষা বা শব্দ নয়, শুধু বিচ্ছিন্ন বর্ণ।
 বীট বা হাভরিয়া দাদাবাদের ধ্বংস ও অগ্নীল যৌনতাকে সমাজের কাঠামোর
 এনে সব নষ্ট করতে চেয়েছিলেন, কোন শাস্তবোধ ধারা বা শৃঙ্খলা নেই,
 আছে শুধু মুহূর্ত, সংবেদনার ঘৃণময় সংঘর্ষ ; স্বপ্ন দৃষ্টি, ভাবী ইচ্ছিত, রহস্য, আনন্দ,
 হ্যালুসিনেশন, চিংকার, এর মধ্যেই এঁদের চরিতার্থতা ও প্রতিবাদ ; ক্রুদ্ধেরা
 চেয়েছিলেন ওপরিতলার এই পোশাকি সভ্যতার বিরুদ্ধে জেহাদ করতে,
 চাকরি অর্থ যৌনতা সার্বকতা সব মিলে তাদের মনে বার্ষতা এনেছে ; তাই
 এঁদের চরিত্র রক্ত কর্কশ, অপরিচ্ছন্ন, ভালো পোশাক পরে না, চান করে না,
 মুখ ধোয় না, শুধু চিংকার করে, ভাঙে। এর পরেই কংক্রীট কবিতার
 আবির্ভাব, এঁদের মধ্যে সামাজিক বিদ্রোহ নেই, আছে যন্ত্র সভ্যতার চাপে
 ব্যক্তির মনে প্রতিক্রিয়া, যে প্রতিক্রিয়ায় ভাষা লুপ্ত হয়ে যায়, জেগে থাকে
 অর্থহীন রূপের অর্থ ; এটা নয় আদিম, নয় লুপ্ত।

শব্দসূচি

অগস্ত্য ও কাল্পো ১২৬	কর্মচকল কবিতা (action poetry) ১২০
অগুস্তিনে ১,৩,৫,৬ (দর্শন)-৭	কংক্রিট কবিতা ১১২-১১৮
অমুপ্রাণিত গদিত ৬৬	কাণ্ট ১১৪
অম্ববাদ কবিতা ৭৬,৮০	কাতালকান্তি ১২,২৩,৩৪,৬৫,৭৫
অবজেক্টিভ কোরিগেটিভ ৪৮,৫৮,৬৬	কায় ২৮
অবিশুদ্ধ কবিতা ১০২,১১৬	কাছু'চি ৪২
অবক্ষয়ধর্মী কবিতা ৫৬,৬৭ (নক্সুই-এর কবিগোষ্ঠী)	কান্তেলভেজো ১৯
আইনস্টাইন ৬২	কিউবিজম ১১১
আকুইনাস ১,৪,৭ (দর্শন)-৮	কিকেরো ২,৩
আন'ট ৬৫,৭৫,৭৭	কিটস্ ৬৫
আন'ল্ড ৭৭	কিকেরগাড ৯৪
আর্নে' ২৬	কোলরিজ ২৬
আর্ট'ইজম্ ১১	কোরাসিমোদো ৪০,৪১,৪২,৪৬,৫৬
আর্চার ১২৮	ক্রিপাসকিউলার ৪১,৪২,৪৩
আপোলিনিয়ার ৭২,৮২,১০০,১২৩,১২৮	ক্রিয়েলিনিজম ১১১
আয়ারষ্টল ৭,২৯	ক্রুদ্ধ (angry) ১২৮
ইউজেন গুমরিগের ১২১	ফোচে ৪১,৪৬,৫২ (মার্ক্সবাদদর্শ)-৫৩,৬২,৬৬
ইয়েটস্ ৬৫,৭০,৭২,৭৩,৭৫, ৭৭,৭৮,৮১	১১৩ (ইতিহাস)
উনগারেস্তি ২৯-৪৫,৪৯,৫৩,৫৪,৫৬,৮২,১০৪	ফ্রাব ৬৮
উনামুনো ৮১	ফ্রদেল ৯৯
এক্সপ্লেসনিজম্ ১২৭	গতিরের ৬৮
এডুইন বর্গান ১২৬	জর্মে ৬৭
এডিথ সিটওয়ারেল ৭৭	গোল্ডিং ৬৮
এমেট উইলিয়ামস্ ১২৬	চসার ২৮,৬৫,৮৬
এলিঅট ৪৮,৫৭ ৬০;৬৮,৭৩-৭৬,৮০-৯০	চিত্রকল্পবাদ ৪২,৬১-৬২
ওনোফ্রি আর্জুরো ৪৬	চিনো ২৩
ওরার্ডিস্ওরার্ড ২৬,৩৪,৬৫	জন্ ফার্নিভ্যাল ১২৬
ওরালার ৬৮	জনসন ১১১
ওরেবস্টার ৭৪	জয়েস ৭৮,৮২,৮৩,১০১
ওয়েকল ৫৯	জিউস ৪৬
	জীবনানন্দ দাশ ১৫
	জেনোফোন ১০৪

জোনাকান উলিরাবন্ ১২৬
জোসে লিনো গ্রেনেওরাড ১২৬

ইনিয়ের ৭৪
টেনিসন ৮০

ডানিয়েল ৬৪
ডোম সিলভেস্টের ১২৬
ডোরসেট ৬৮

ক্রবাস্তুর ১১, ১১, ২৬

দাধাবান ১১১, ১২৭
দানিয়েল ৭৫
দান্তে ৪, ৭, ৮, ১০, ১২, ১৩, ১৫, ১৭, ১৮, ২১,
২৩, ২৫, ২৬ (ভাষাশ্রমকে) ২৭, ৩৪, ৩৪, ৩৭, ৪৬,
৫৭, ৫৮, ৬২, ৭৭, ৮৩, ৮৪, ১০১
ডালি ১১৫
দেকার্ডে ৬, ৫৭
নয় কবিতা ৪৬, ৪৭
নব্য মেটামর্ফী ৪৫
নির্বেক (anapest) ৯০-৯৪
নীরবতা ৩৮, ৫২, ৪৩
নীংশে ৪
নেরি বোরাল্লা ২

পরেশ বঙল ১২১
পাউণ্ড, এজরা ১৫, ৩২, ৬১-৭৯, ১১২, ১২২
পাবলো নেব্রদা ১০৯-১১৮
পার্নাসীয় কবিগোষ্ঠী ৯১, ১০০
পাকাল ২৯
পিকাসো ৪২, ১০০
পিগ্নাভারি দেকিও ১২১, ১২৬
পিয়ের গার্নিয়ের ১২৬
পুন্ড দাশভণ্ড ১২১
পেড্রো জিকো এডগ্রাড বাগ ১২৬
পেয়ার্কী ১-১৬, ১৭, ২১, ৩৭, ৩৮
পো ৩৭, ১১২
পোপ ৬৮
পোপিয়েল কবিতা ১২৪
প্রভীকী কবিতা ৩২, ৪২, ৫৭

প্রভীকী ও রোমান্টিক কবিতার পার্থক্য
২৯, ১০৭, ১১২
প্রাংস, মারিও ৬০
প্লেটো, প্লেটনিক প্রেম ৯, ১০, ২০, ২২, ৪৪, ১১০,
১১২
পার্স, সাই-জন্ ৫৫, ৮৪, ৯৯-১০৮

ফিটচারিজন ১১১
ফিটজারেল্ড ৬৫, ৬৮
ফ্রেড ৫০, ৯৫, ১১৩
ফ্রেজার ৫৯
ফ্লিট ৩৭
ফ্রোয় হ্যান্চেল্কা ৪৬

বলরাম বসাক ১২১
বাগরা, সি-এম ৭৭
বাটলার ৬৮
বার্ন ৬৫
বার্ন ট ৬৫
বাররন ৬৫
বিশুদ্ধ কবিতা ৪৬
বীট ১২৮
বুদ্ধ ৮৮
বেড্‌ডোস ৬৫
বের্গস ৪৯, ৫২ (দর্শন) ৫৩, ৫৪, ১০৪ (দর্শন)
১১০ (ইতিহাস)
বৈকব দর্শন ৮, ৯
বোকাফিও ২, ৯, ১০, ১৫, ১৭-২৮
বোদলেয়ার ১১, ১৪, ১৯, ৪৪, ৪৬, ৪৭ (প্রতিবন্ধ)
৪৮, ৫৮, (নারীচেতন) ৫৭, ৬৭, ৬৯, ৮৩, ৮৪
১০১, ১০২, ১০৯
ব্রাউনিঙ ৬৫, ৬৮, ৭৪, ৭৫
ব্রাক ৭
ব্রক্স ১২২
ব্রোভী ১২৭

ভলভেরার ২৫
ভাবলিপি ৬৬, ১২৪-২৭
ভাজিল ২৩, ১৫, ৩৭, ৪৬

